أ.د/ عميد الكلية

تطويع عناصر الفن الاسلامي جرافيكياً باستخدام التقنيات الحديثة

رسالة علمية

مقدمة الى الدراسات العليا بكلية الفنون الجميلة – جامعة الاسكندرية

استيفاء للدراسات المقررة للحصول على درجة

الماجستير

في الفنون الجميلة

قسم التصميمات المطبوعة – تخصص تصميم واتصال جرافيك

مقدمة من

لينا عبد الرحمن صالح فراح

2008

تطويع عناصر الفن الاسلامي جرافيكياً باستخدام التقنيات الحديثة

مقدمة من

لينا عبد الرحمن صالح فراح

للحصول على درجة

الماجستير في الفنون الجميلة

قسم التصميمات المطبوعة – تخصص تصميم واتصال جرافيك

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة موافقون

أ.د/ فاروق ابراهيم شحاته مشرفاً ومقرراً
أستاذ غير متفرغ بقسم التصميمات المطبوعة
كلية الفنون الجميلة – جامعة الاسكندرية ....

أ.د/ صلاح المليجي عضواً
أستاذ بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان ....

أ.د/ عزة محمد أبو السعود مشرفاً وعضواً
أستاذ ورئيس قسم التصميمات المطبوعة
كلية الفنون الجميلة – جامعة الاسكندرية ....

أ.م.د/ علي مصطفى بكير عضواً
أستاذ مساعد بقسم التصميمات المطبوعة
كلية الفنون الجميلة – جامعة الاسكندرية ....

تاريخ / /

لجنة الاشراف

أ.د/ فاروق ابراهيم شحاته

أستاذ غير متفرغ بقسم التصميمات المطبوعة

كلية الفنون الجميلة – جامعة الاسكندرية ....

أ.د/ عزة محمد أبو السعود

أستاذ ورئيس قسم التصميمات المطبوعة

كلية الفنون الجميلة – جامعة الاسكندرية ....

شكر وتقدير

أنتهز هذه الفرصة لأعبر عن جزيل شكري وعميق امتناني للهيئة الأكاديمية والادارية في جامعة الاسكندرية على تفضلهم بالسماح لي بالانتساب الى كلية الفنون الجميلة لاتمام برنامج الدراسات العليا.

كما أتوجة بخالص الاحترام والتقدير الى السادة الأفاضل:

أ.د فاروق ابراهيم شحاته

أ.د عزة محمد أبو السعود

على تفضلهما بقبول الاشراف على الرسالة، وعلى ما أبدياه من توجيه وتعاون وسعة صدر، لانجاز هذه المهمة. وتغمرني السعادة وأنا أنهل العلم والمعرفة والخبرة من هذه الأكاديمية الجميلة العريقة.

وانه ليشرفني أن أحمل درجتها العلمية راجية لها ولجميع العاملين دوام التقدم والازدهار والرقي خدمة لعالمنا العربي ولجميع طالبي العلم والمعرفة في العالم أجمع.

لينا عبد الرحمن فراح

الاهداء

الى الباحثين عن النور...

الى محبي العلم والمعرفة....

الى المارين بهذه الكلمات...

أملي أن يكون عملي هذا قد أضاف شيئاً.

لينا فراح

فهرس المحتحويات

الموضوع	رقم الصفحة
فهرس المحتويات	أ
فهرس الأشكال	ج
فهرس الصور	ز
المقدمة	1
الباب الأول: الفن الاسلامي بين الوجود والمفاهيم	4
الفصل الأول: تكوين الفن الاسلامي	
1. نشأة الفن الاسلامي ومصادره	5
2. سمات الفن الاسلامي	10
3. المعايير الجمالية للفن الاسلامي	17
4. وظيفة الفن الاسلامي	21
الفصل الثاني: مفاهيم خاصة بالفن الاسلامي	28
1. لغة العين	29
2. الموضوع في الفن الاسلامي	38
3. اللون والمساحة والفراغ	44
الباب الثاني: الحالة الجرافيكية في الفن الاسلامي	54
الفصل الأول: العناصر الكتابية	
1. النقطة، الألف والدائرة	55
2. تفاعل الحروف مع بعضها	64

3. الايقاع والتشكيل 76
الفصل الثاني: العناصر الهندسية 86
1. الخط والشكل 87
2. التكرار وملء الفراغ 95
الفصل الثالث: العناصر النباتية 108
1.التحوير والتجريد 109
2. التوزيع اللولبي 114
الفصل الرابع: أسس التصميم الجرافيكي الاسلامي 119
الباب الثالث: تطبيقات عملية من خلال برامج الحاسب الآلي 125
1. مقدمة 126
2. منهجية العمل في التطبيق العملي 127
3. أهداف البرنامج العملي 128
4، برنامج Adobe Illustrator 129
5. اللوحات 130
النتائج 193
التوصيات 194
المراجع 195
ملخص الرسالة باللغة العربية 200
ملخص الرسالة باللغة الانجليزية 202

فهرس الأشكال

رقم الشكل	الموضوع والمصدر	رقم الصفحة
1	المساحة الفارغة والمملوءة في الصفحة/ وحدة الفنون الاسلامية، بتصرف.	50
2	النقطة بأشكال متعددة/ The Dictionary of Sign	55
3	تكون الدائرة من خلال النقطة/ Islamic Patterns	55
4	الدائرة	56
5	من اشارات المرور التي تستخدم الدائرة	56
6	دائرة مملوؤة	57
7	النقطة التي تشكل وحدوة قياس في الحرف العربي	57
8	الألف وعلاقتها بالدائرة في تصميم الحرف العربي/ The Splendor of Islamic Calligraphy	57
9	علاقة الحرف العربي بالدائرة/ The Splendor of Islamic Calligraphy	58
10	شكل الحرف المجرد/ وحدة الفنون الاسلامية، بتصرف	66
11	اختلاف شكل الحرف حسب موقعه في الكلمة/ الباحثة	66
12	أشكال لخطوط مستقيمة/ مجلة نزوى	69
13	أشكال لخطوط منحنية/ مجلة نزوى	69
14	علاقة الخط المستقيم بالمنحني/ مجلة نزوى	69
15	الحروف العربية	70
16	خيوط اللحمة والسدى في النسيج/ الباحثة	71
17	الايقاع في الحرف العربي الناتج عن تجاور المساحة المملوؤة والمساحة الفارغة/ وحدة الفنون الاسلامية، بتصرف	76
18	المساحة المحيطة بالحرف العربي/ وحدة الفنون الاسلامية، بتصرف	77
19	علاقة موقع النقطة بالنسبة للحرف/ الباحثة	82
20	خطوط مستقيمة	87
21	أشكال هندسية مختلفة الأضلاع/ الباحثة	88
22	مثلث متساوي الساقين	88
23	مربع	88

24	معين	89
25	مخمس	89
26	مسدس	89
27	حركة الطواف حول الكعبة/ وحدة الفنون الاسلامية، بتصرف	90
28	علاقة المثلث بمراكز ثلاث دوائر/ Islamic Patterns	91
29	علاقة المربع بمراكز أربع دوائر/ Islamic Patterns	91
30	علاقة المعين بمركز أربعة دوائر/ Islamic Patterns	91
31	علاقة المسدس بمراكز ست دوائر/ Islamic Patterns	91
32	زخرفة ناتجة من تقاطع دوائر مع دائرة مركزية/ Islamic Patterns	91
33	زخرفة ناتجة من تقاطة دوائر مع بعضها/ Islamic Patterns	91
34	طريقة رسم مثلث اعتمادا على الدائرة/ Geometric Concept in Islamic Art	92
35	طريقة رسم المربع اعتمادا على الدائرة/ Geometric Concept in Islamic Art	92
36	طريقة رسم المعين اعتمادا على الدائرة/ Geometric Concept in Islamic Art	92
37	طريقة رسم المخمس اعتمادا على الدائرة/ Geometric Concept in Islamic Art	93
38	طريقة رسم المسدس اعتمادا على الدائرة/ Geometric Concept in Islamic Art	93
39	الدائرة مركز انتاج جميع الأشكال والمضلعات	93
40	المربع السحري/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة	95
41	مخطط مسجد قبة الصخرة/ Art of Islam, Language and Meaning	96
42	نجزم سداسية	97
43	نجوم خماسية	97
44	نجوم ثمانية	98
45	نجوم سباعية وتساعية وأحد عشرية	98
46	نجوم من تكرار النجوم الأساسية	99
47	نجمة عشارية من تكرار النجمة الخماسية	99
48	هيئات مختلفة للنجمة الثمانية/ الباحثة	99
49	انتاج النجوم والمضلعات اعتمادا على تقسيم محيط الدائرة الى أقسام	100

متساوية
50 زخرفة مكونة من مثلث بأضلاع منحنية/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 101
51 زخارف هندسية/ Islamic Patterns 102
52 شبكة توزيع الزخارف اعتماداً على الدائرة/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 102
53 شبكة توزيع الزخارف بشكلها النهائي/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 103
54 شبكة مكونة من مربع ومثلث متساوي الساقين/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 103
55 شبكة مكونة من مضلعين مشتركين في المركز/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 103
56 شبكة اعتماداً على الشكل المخمس/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 104
57 شبكة اعتماداً على المثلث/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 104
58 شبكة اعتماداً على المربع والمثلث/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 104
59 زخارف هندسية مشتقة من الشبكة/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 105
60 زخارف هندسية تعتمد على أخذ خطوط محددة واهمال خطوط من الشبكة/ الباحثة 105
61 تكوين نجمي اعتماداً على الشبكة/ الباحثة 105
62 زخارف نباتية محورة/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 109
63 زخارف نباتية محورة أقرب الى الهندسية/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 110
64 أوراق محورة بأوضاع مختلفة/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 110
65 زخارف نباتية تعتمد على النسبة بين أجزائها/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 111
66 ورقة تين محورة بشكل هندسي/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة 111

67	المساحة الفارغة والمساحة المملوؤة في الزخارف النباتية/ الباحثة	111
68	الشكل الحلزوني	114
69	انشاء الشكل الحلزوني من مربع/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة	114
70	شبكة توزيع الشكل اللولبي/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة	115
71	شبكة لولبية مع توزيع الزخرفة عليها/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة	115
72	شبكة لولبية من دوائر متراكبة، مع التوزيع الزخرفي/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة	115
73	شبكة لولبية تعتمد على دوائر متعددة الأحجام/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة	115
74	زخرفة وزخرفة سلبية/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة، بتصرف	116
75	علاقة الفراغ الداخلي بالفراغ الخارجي في الزخارف النباتية/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة، بتصرف	117

فهرس الصور

رقم الصورة	الموضوع والمصدر	رقم الصفحة
1	سجادة اسلامية ملونة/ Treasures of Islam	22
2	زخرفة هندسية اسلامية/ Art of Islam Language and Meaning	23
3	منمنمة للواسطي من كتاب مقامات الحريري، بغداد 1237/ Islam and Muslim Art	25
4	زخارف نباتية/ Art of Islam Language and Meaning	29
5	زخارف هندسية/ Art of Islam Language and Meaning	30
6	منمنمة من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني، القرن الثامن عشر/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة	34
7	مخطوط اسلامي بالأسود والأحمر/ The Splendor of Islamic Calligraphy	44
8	قبة مسجد مزخرفة/ Art of Islam Language and Meaning	45
9	صفحة ملونة من القرآن الكريم/ The Splendor of Islamic Calligraphy	47
10	زخارف هندسية اسلامية/ Art of Islam Language and Meaning	48
11	صفحتان متقابلتان من القرآن الكريم/ وحدة الفن الاسلامي	49
12	زخارف هندسية/ Art of Islam Language and Meaning	50
13	خط عربي مزخرف/ The Splendor of Islamic Calligraphy	67
14	تخلل الزخارف بين الحروف العربية/ The Splendor of Islamic Calligraphy	68
15	سطور بحروف عربية/ The Splendor of Islamic Calligraphy	68
16	عبارة تظهر مرة بشكل معتدل ومرة بميلان الى اليسار/ مجلة نزوى	70
17	حركة الحرف العربي داخل المساحة/ روائع الخط العربي	70
18	خروج زائد الحرف الى خارج مساحة السطر/ روائع الخط العربي	71
19	علاقة الخط الأفقي بالعمودي في الكتابة العربية/ The Splendor of Islamic Calligraphy	71
20	بسملة بتأثير صيني/ روائع الخط العربي	73
21	الله، محمد، كتابة صوفية/ The Splendor of Islamic	73

	Calligraphy	
22	من أعمال الصوفية في الخط العربي/ روائع الخط العربي	74
23	استخدام السطر كوحدة ايقاع/ The Splendor of Islamic Calligraphy	77
24	تنقيط قديم على الحرف العربي/ The Splendor of Islamic Calligraphy	78
25	أشكال علامات التشكيل في الكتابة العربية/ The Splendor of Islamic Calligraphy	80
26	قرآن كريم مشكل ومنقط/ The Splendor of Islamic Calligraphy	81
27	توزيع علامات التشكيل على الحروف العربية/ روائع الخط العربي	83
28	بسم الله مع علامات التشكيل/ The Splendor of Islamic Calligraphy	83
29	الشهادة، كتابة مع امتدادات في زوائد الحروف، The Splendor of Islamic Calligraphy	84
30	زخارف هندسية ملونة/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة	101
31	زخارف نباتية ملونة/ المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة	109
32	تداخل الزخارف النباتية مع الخط العربي/ The Splendor of Islamic Calligraphy	112
33	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها مرحلة من مراحل رسم الشكل الزخرفي	133
34	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها تعريف الحرف العربي في نوافذ البرنامج	139
35	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها تعريف الحرف العربي في نوافذ البرنامج	139
36	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها تعريف الحرف العربي في نوافذ البرنامج	140
37	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها تعريف الشكل الزخرفي الهندسي في نوافذ البرنامج	140
38	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها تعريف الشكل الزخرفي الهندسي في نوافذ البرنامج	141
39	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها تعريف الشكل الزخرفي الهندسي في نوافذ البرنامج	141

40	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها تعريف الشكل الزخرفي النباتي في نوافذ البرنامج	142
41	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها تعريف الشكل الزخرفي النباتي في نوافذ البرنامج	142
42	واجهة برنامج Adobe Illustrator يظهر فيها تعريف الشكل الزخرفي النباتي في نوافذ البرنامج	143

المقدمـة

تأملنا لمظاهر الحياة من حولنا يظهر الأهمية الكبيرة لتصميم الجرافيك من خلال حضوره في مختلف المجالات، في المنزل والشارع والمؤسسات الحكومية والخاصة، وفي كافة الميادين الصناعية والزراعية والتجارية والاجتماعية والصحية. الا انه وفي وجود هذه الاهمية هناك مشكلة واضحة تعاني منها اغلب التصاميم في مجالي العرض والترويج، انها لا تعبر عن الهوية العربية والاسلامية التي نحملها، بعضها جاء بسبب العولمة والآخر لغياب الثقافة والوعي اللازم للخط العربي وقواعده وتوظيفه، فنرى هناك سيطرة الحرف اللاتيني، الى جانب أساليب التصميم التي تحاكي الأساليب الغربية، وهذا ليس بالغريب على علم تبلور في البلاد الغربية وانتقل الينا بكافة مواده وتقنياته وأفكاره كمادة للتطبيق. ان هذا الموقف لا يشكل موقفاً معادياً وانما رغبة في اعطاء حياتنا طابعاً ينبثق من أفكارنا ومخزوننا الديني والثقافي، للحد من التبعية اللاواعية للأساليب الغربية التي قد لا تتوافق مع رؤيتنا بالضرورة. ويساعد على هذا امتلاكنا لفن امتد منذ قرون طويلة واستطاع أن يبرز ويسيطر رغم وجود فنون لحضارات موغلة في القدم.

وفي محاولة لاضفاء بعض الخصوصية على التصاميم الجرافيكية، سعت هذه الدراسة الى الكشف عن امكانية دمج عناصر الفن الاسلامي في عالم التصميم الجرافيكي وذلك بتحليل عناصره والبحث عن امكاناتها الشكلية والتعبيرية التي تمكنها من التآلف مع التقنيات الحديثة، والمتمثلة في برامج التصميم الجرافيكي المستخدمة من خلال الكمبيوتر. فكانت عناصر الزخرفة الاسلامية من كتابية وهندسية ونباتية، هي النموذج الأمثل لهذه المهمة لوجودها في المخطوطات والمصاحف الاسلامية القديمة، اذا ما اعتبرناها الجذور الأولى لتصميم الجرافيك الاسلامي ان صح التعبير.

لم يقتصر وجود العناصر الزخرفية في الفن الاسلامي على مواد الكتابة فقط، بل انتشرت على كل ما يمكن زخرفته من أدوات بسيطة الى جدران الأبنية والقصور، وهذا يظهر مرونة هذه العناصر في التعامل مع الخامات المتنوعة، وبالتالي فان عملية التطويع هذه لا تقتصر على ادماج العناصر الزخرفية الاسلامية في الجرافيك الحديث فقط، وانما استمراراً لمسيرة الفن التي تعاملت مع المواد والتقنيات المختلفة على مر العصور. ان الاسلام دين شمولي بالمعنى الواسع للكلمة، لم يترك مساحة من حياة الانسان الى وقد شملها بتعاليمه، وما يستحدث من أمور عصرية أحيلت الى باب القياس والاجتهاد ضمن المنهج الثابت، وهكذا الفن الاسلامي وضع المنهج وترك للفنان تحديد الأسلوب لذلك سنرى أن هذا الفن قابل للتداول في أي عمل ومن خلال أي وسيط، لأنه يعرف كيف يوجه الفنان الى التعامل مع طبيعة المادة والاستفادة من خصائصها.

وتطويع العناصر ضمن تقنية محددة يعني جعل امكانية استخدامها ضمن هذه التقنية ممكناً، وهذه لا يتم الا اذا امتلك العنصر الصفات التي تمكنه من التعامل مع المواد المختلفة دون الاخلال بشكله أو صفاته الجمالية والوظيفية. في الفن الاسلامي نرى الكثير من الأمثلة على هذا فالكتابة بالخط الكوفي انتشرت على جدران الأبنية لما يمتلكه الحرف الكوفي من هندسة شكلية تمكنه من مسايرة مواد البناء الصلبة، ونرى أن الزخارف الهندسية انتشرت على الأرضيات الرخامية حيث يمكن قص القطع الرخامية وفقاً للشكل الهندسي للوحدة الزخرفية.

ولدراسة امكانيات العناصر الزخرفية الاسلامية من الناحية الجرافيكية، كان لا بد من العودة الى الاطار الفكري الذي تشكلت من خلاله هذه العناصر، والى المؤثرات الأخرى التي ساهمت في صياغتها مثل الارث الفني

القديم في المنطقة العربية، والأساليب الجديدة التي انتشرت مع الفتوحات الاسلامية، والتقدم العلمي الكبير في الدولة الاسلامية جراء عملية الترجمة الواسعة التي استهلت في بداية العهد الاسلامي. كل هذه المؤثرات تم صهرها ضمن فلسفة منبثقة من جوهر الدين الاسلامي، أفرزت مفاهيم جديدة للجمال واللون والمساحة والفراغ، وحددت وظيفة الفن، وعلى أساسها تشكلت اللغة البصرية التي تم التخاطب بها، وضمن هذه المعطيات كان من الممكن تفسير بناء الشكل وتوزيع اللون، ودراسة الحركة والايقاع والعلاقات الخطية والشكلية في التصميم الاسلامي.

ان دراسة الصفات الشكلية للعناصر الزخرفية، تمكن من السيطرة على عملية التصميم من خلال برامج الكمبيوتر، التي تحتاج للتعامل مع الشكل الى نسق خاص من الرسم يعتمد على احداثيات النقطة ثم الوصل بين النقاط المختلفة لانشاء الشكل. وهذه الخاصية متوفرة في عناصر الفن الاسلامي، التي تتكون أساساً من أشكال من خطوط مستقيمة أو منحنية.

قد يتم اللجوء أحياناً في توضيح مفهوم ما في الفن الاسلامي الى المقارنة مع الفنون الأخرى، فالفنون الغربية خصوصاً، يمكن أن تكون الأقرب الى أعيننا ودراستنا، لأن دراسة التشكيل والتصميم يتم وفقاً للمدارس الغربية هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ابتعادنا لمئات السنين عن الفن الاسلامي أثر على الألفة بيننا وبين عناصر هذا الفن، فلم يعد من السهولة بمكان قراءة لغته الفنية وبالتالي استقبال المضمون الصحيح للرسالة البصرية فيه.

ان الفن الاسلامي يرتبط بعلاقة فلسفية مع الدين، فالاسلامية ليست ما يدين به المسلمون وانما هي النظام والنهج الثابت للدين الاسلامي والذي يمكن أن يلتزم به غير المسلمين. فالفن الاسلامي اذن ليس قوانين واملاءات انما استلهام وتجل لهذا النهج، وقد يكون هذا ما أضفى صفة الروحية أو السمو الروحي للفن والذي ترجم الى نشوة الاتصال مع الله. ان روحية الفن الاسلامي شيء لا يمكن شرحه أو وصفه، كما هي الروح، فلا تفسير لكنهها ولا علم بشكلها، فهي سر من أسرار الوجود، وتبقى كذلك روحية الفن الاسلامي سر من أسرار هذا الفن.

ومن ناحية أخرى نرى في كل الطقوس الدينية التي يفرضها الاسلام على المسلمين، معالجة للجانبين الروحي والمادي في الانسان، فالصلاة العبادة الجسدية التي يؤديها المسلم خمس مرات في اليوم، صلة روحية واتصال دائم مع الله، والصيام وهو الامتناع عن الملذات، تهذيب للنفس البشرية وارتقاء في المشاعر الانسانية، وهكذا بقية العبادات. والفن كواحد من الممارسات الانسانية المرتبطة بالعمل والعبادة في الدين الاسلامي، لم يأت مخالفاً لهذا النهج، فكان رؤية جوهرية للأشياء تظهر في الواقع المادي المحسوس. ان الاسلام الدين الشمولي نظر الى الانسان بكليته، كجسد وروح، ولبى متطلبات كلا الجانبين، مما أضفى التوازن في حياة المسلم وعلاقاته وأعماله، والفن الاسلامي وهو العمل الانساني تجسيد لهذه الرؤية، وهذا ما جعل هناك العديد من التجليات الروحية والاشراقات السماوية، في تفسير أو تحليل العناصر الزخرفية في هذه الدراسة.

يأتي التطبيق العملي لهذه الدراسة من خلال أحد أشهر برامج التصميم الجرافيكي برنامج Adobe Illustrator ذو الامكانيات الهائلة في مجال رسم ومعالجة الأشكال الجرافيكية، فمن خلال أسلوب الرسم Vector Draw، بمعنى التعامل مع الأشكال كعناصر خطية - في حين أن البرامج الأخرى تتعامل مع الشكل كصورة Bitmap مكونة من نقاط Pixels- يمكن تكبير وتصغير الشكل دون التأثير على درجة وضوحه، وهذا يلائم تماماً العناصر الزخرفية الاسلامية فهي أولاً شكل خطي يصاغ بهيئات متعددة. كما ويتيح البرنامج امكانية التعامل مع النص بدقة عالية، ويمكن من خلاله رسم المخططات اليدوية Sketches، ويقدم نتائج جيدة عند الطباعة، ويدعم لغات البرمجة،

ويمكن تمييز 65 مليون درجة من اللون من خلاله. بالاضافة الى المؤثرات اللونية والشكلية التي يمكن التأثير من خلالها على الشكل.

ان تجاوب عناصر الزخرفة الاسلامية مع برامج التصميم الحديثة، ترجمة للامكانيات المرنة التي تمتلكها، وهذا ما يجعل من توظيفها في عالم تصميم الجرافيك بكل وسائله أمراً ممكناً، الا أن نجاح توظيف العناصر ضمن الوسائل البصرية مرهون بقدرة المصمم على التعامل معها، فالمصمم لا يستطيع توظيف العنصر بالطريقة الأمثل الا اذا امتلك المعرفة والعلم بقواعد وخصوصية هذا العنصر. من هنا تأتي أهمية نشر ثقافة الفن الاسلامي بين مصممين الجرافيك لتلتقي مع الهدف من هذه الدراسة وهو اضفاء الهوية على أعمال تكاد لا تخلو منها أصغر تفاصيل حياتنا.

الباب الأول

الفن الاسلامي بين الوجود والمفاهيم

الفصل الأول

تكوين الفن الاسلامي

1. نشأة الفن الاسلامي ومصادره
2. سمات الفن الاسلامي
3. المعايير الجمالية للفن الاسلامي
4. وظيفة الفن الاسلامي

1. نشأة الفن الاسلامي ومصادره

يعد الفن الإسلامي من أوسع الفنون انتشاراً، ظهر على أرض ذات تقاليد بيزنطية وساسانية، وهذا لا يعني أنه قد جعل من هذه الفنون أساساً له وإنما جاءت الفنون الإسلامية استمراراً لفنون أصيلة ممتدة عبر التاريخ، استطاع الفنان المسلم من خلالها أن يبدع فناً مميزاً لوظيفة دينية ومدنية جديدة[1] وقد احتاج الأمر إلى مساحة زمنية استقرت خلالها العقيدة الإسلامية وتبلور الفكر الإسلامي مخلفاً فلسفة تختلف عن غيرها، نظراً لاعتمادها على التوحيد الذي يشكل عصب الدين الإسلامي وجوهره.

كان للعرب الفضل في قيام الدولة الإسلامية وازدهارها وامتداد رقعتها، إلى أنه في مجال الفنون يلجأ الباحثون الغربيون إلى نسبة المدارس الفنية التي ظهرت في ظل الدولة الإسلامية إلى الشعوب غير العربية التي اعتنقت الدين الإسلامي متجاهلين تماماً أن يكون للعرب قبل الإسلام فنون خاصة بهم كونهم متأخرين وجاهلين وبعيدين عن الحضارة، وبالتالي فإن كل فن نشأ في ظل الدين الإسلامي هو نتيجة تيارات خارجية ليس للعرب فيها أي فضل، ويعتقد بعض المستشرقين مثل بابادوبولو[2]، أن الجمال بالنسبة للمسلمين يتمثل في لغة القرآن الرائعة أو في الشعر الجاهلي، وأن المسلمين ليس لديهم أي تربية بالإحساس حتى يقدروا جمال العمارة والرسم[3]، وإنهم بذلك يتجاهلون الدلائل التي تثبت وجود حضارة وفن يتناسب وطبيعة الحياة في الجزيرة العربية في ذلك الوقت. من هذا المنطلق نستطيع العودة إلى تاريخ الجزيرة العربية قبل الإسلام ودراسة المؤشرات الحضارية الكافية عند العرب لإنتاج فن خاص بهم يتناسب وعقيدتهم واحتياجاتهم، وإن كان متأثراً بتيارات خارجية غير عربية، فهذا لا يقلل أبداً من شأن الفن الإسلامي بل على العكس يضيف إلية ميزة تطويع المواد الأولية لتخرج بعناصر جديدة تحمل هوية جديدة.

كان العرب قبل الإسلام قبائل وحضر، انتشرت ممالكهم في كافة أرجاء الجزيرة العربية، وتعد مملكة سبأ من أهمها في جنوب الجزيرة، ومملكة كندة من أهمها في الوسط الغربي. إضافة إلى العديد من المدن العربية والمشهورة تاريخياً مثل البتراء[4] وتدمر[5]، وارم ذات العماد التي ورد ذكرها في القرآن الكريم. ومن حيث الديانة تعددت المعتقدات بين نصرانية ويهودية وصابئة – عبدة الكواكب- ومجوس – عبدة النار- أما الوثنية فقد كانت الديانة الأكثر انتشاراً في مدن وأمصار الجزيرة العربية، وكانت مكة مركز هذه الديانة وموضع الكعبة التي يحج إليها الوثنيون[4]. وظهرت مجموعة صغيرة نسبياً من الناس أطلق عليهم اسم الحنيفية، نسبة إلى إبراهيم الحنيف، وكان محور ديانتهم عبادة الله وحده ونبذ الأصنام والأوثان. تعدد الديانات ساهم في وجود أنماط عديدة من المعابد التي انتشرت هنا وهناك حيث ظهر كل واحد منها بأسلوب مختلف يتناسب وطريقة التعبد. ومن تعدد الحضارات العربية التي لا يستطيع أحد الإنقاص من شأنها، حيث الشواهد الأثرية الدالة على وجودها لا تزال قائمة إلى الآن، نستطيع إدراك الحرفية العالية التي اكتسبها العربي في فن العمارة وتخطيط المدن والحفر، والأمثلة كثيرة على القصور التي انتشرت في أطراف الجزيرة العربية والتي ورد وصفها في كتابات الرحالة والمؤرخين المسلمين. أما في وسط الجزيرة العربية وفي مكة تحديداً، فلا يخفى على أحد انتشار الأصنام هناك، بل ووجودها داخل الكعبة وخارجها، وقد اتخذت تلك الأصنام التي أشكالاً آدمية وكانت مشغولة بطريقة النحت، وتجاوز الأمر هذا الحد، فتواجدت الأصنام في كل بيت من بيوت مكة يدين بالوثنية، حتى ليذكر عن البعض أنهم كانوا يصنعون أصنامهم من التمر ثم يأكلونها، إضافة إلى تصاوير لبعض الأنبياء والملائكة التي كانت موجودة على الجدران الداخلية للكعبة. أما في يثرب فقد عرف العربي كيف يحول أرضها

البركانية إلى واحة نخيلية، ومارس العديد من الحرف مثل صناعة الآلآت الزراعية، والصياغة والتعدين والدباغة والصباغة وتحضير التوابل والعطور وصناعة الأواني الفخارية والزجاجية[7]. إضافة إلى توريد الأيدي العاملة المتخصصة في البناء إلى أطراف الجزيرة العربية لتلبية حاجات السكان في البناء أو تلبية للسلطة الحاكمة التي كانت تسيطر على مناطق من الجزيرة العربية من حين لآخر.

يبدأ تأريخ الفن الإسلامي منذ القرن الأول الهجري أي منذ بداية الدعوة الإسلامية، إلى أن وصل ذروته في التقدم والازدهار في القرنين السابع والثامن الهجريين، ثم دب إليه الضعف في القرن الثاني عشر الهجري بعد أن تسللت الفنون الغربية إلى العالم الإسلامي ولاقت رواجاً بين الشعوب المسلمة[8].

وكان من الطبيعي في بداية الأمر أن يحتفظ أهل البلاد المفتوحة بأساليب صناعاتهم وفنونهم، التي كانت تختلف باختلاف البلدان إلا أن هذا لم يمنع هذه الأساليب من التطور وفقاً لتطور العصر واختلاف التداعيات الاجتماعية والسياسية، دون أن تفقد الصلة التاريخية بجذورها، إلا أنها خضعت في الوقت نفسه إلى قواعد الدين الجديد أو إلى ما تناقله العرب من منطقة إلى أخرى في أرجاء الدولة الواسعة. من هنا ظهرت أساليب فنية عديدة تحت اسم الفن الإسلامي متباينة في جزئياتها غير أنها تحمل نفس الروح والطابع الإسلاميين، أي أننا أمام نشوء فن جديد استمد مواده الأولية من حضارات سابقة وطوعها حسب فلسفته وجوهره، مخرجاً بذلك فنوناً أو عناصر فنية لم يكن لها سابق وجود.

في بداية الدعوة الإسلامية أي منذ بعثة الرسول صلى الله عليه وسلم وانتهاء بعصر الخلفاء الراشدين، كان الغالب على الحياة الإسلامية الزهد والتقشف وخشونة العيش والجهاد في سبيل الله، الأمر الذي انعكس على جوانب الحياة المختلفة فكانت بساطة العمارة والمقتنيات من السمات المسيطرة في هذه الفترة، فجاء المسجد النبوي بسيط التصميم، متواضع الأثاث بالرغم من وجود البيوت الفخمة ذات الأثاث الفاخر والتي كانت ملكاً لسادات مكة في ذلك الوقت، إلا أن الإسلام أرسى في بداية الدعوة جوهر الفكر الإسلامي القائم على التوحيد محاولاً بذلك التجرد من كل ما هو مادي طمعاً في الحياة الأبدية الحقيقية، والتي تشكل مبتغى كل مسلم.

ومع اتساع رقعة الدولة الإسلامية ورؤية وسائل الترف في الفنون والعمائر في الأمصار المفتوحة، ومن منطلق اعتداد العرب بأنفسهم ورفضهم الظهور بالمظهر الفقير والبسيط وهم الفاتحون والحاكمون لهذه البلاد، اتجهوا إلى العمائر الرشيقة والتحف النفيسة، ويبدو أن التمسك الشديد بالتوجيهات الدينية قد بدأ بالتراجع مع انتهاء الخلافة الراشدية، فقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم ومن بعده الخلفاء الراشدون يشكلون الموجه الذي يعدل الاتجاه كلما ظهرت بوادر انحراف عن النهج الإسلامي.

إن الظهور الحقيقي للفن الإسلامي كان في العصر الأموي، وكان الطراز الأموي أول طراز في الفن الإسلامي، وهو متأثر بالفنون المسيحية التي كانت قائمة في بلاد الشام آنذاك، وقد انتشر هذا الطراز في مختلف بقاع الدولة الإسلامية عن طريق استقدام الصناع والعمال من مصر والشام إلى الأقاليم المفتوحة. ولما آلت الخلافة إلى العباسيين اتخذت الفنون الإسلامية منحى آخر متأثرة بالفنون الفارسية، وتعد هذه المرحلة من أهم مراحل تطور الفن الإسلامي، حيث ظهر بملامح جديدة جعلت منه فناً متميزاً ذو شخصية موحدة وبدأت تأثيرات الفنون السابقة بالاختفاء حتى أصبح الفن الإسلامي يمتلك صفات خاصة لا ترد إلى الفنون السابقة. وساد الطراز العباسي في أرجاء الدولة الإسلامية حتى القرن الثالث الهجري[9] حيث قامت دول مستقلة في العالم الإسلامي تبعها ظهور طرز فنية مختلفة في أنحاء الدولة الإسلامية. ومن الجدير ذكره في الطراز الأموي والعباسي أن المسلمين استطاعوا نشر الفن الإسلامي في

كافة أرجاء الدولة الإسلامية لا عن طريق فرض أسلوب خاص، وإنما عن طريق التوليف بين ما كان سائداً واحتياجات المجتمع الجديد.

في مصر ساد الطراز الفاطمي وامتد تأثيره إلى صقلية، إلا أن انتقل الحكم للأيوبيين حيث ساد الطراز المملوكي الذي تعود إليه معظم آثار القاهرة الإسلامية. واستمر الوضع كذلك حتى استولى العثمانيون على الحكم، وبدأت الحضارة الإسلامية حالة الركود إلا من بعض الفترات القصيرة التي شيدت بها بعض المباني خلال القرن الثاني عشر الهجري. أما في الأندلس فقد ساد الطراز الأموي الغربي. بلاد المغرب احتفظت بأساليبها القديمة لفترة طويلة بعد الفتوحات الإسلامية ولم يظهر التأثير الإسلامي إلا في العصر العباسي. في الأندلس ساد الطراز الإسباني المغربي على يد الموحدين الذي بلغ أوجه في مدينة غرناطة في القرن الثامن الهجري، هذا ولا تزال دول المغرب الأقصى تحتفظ بأساليب هذا الطراز حتى يومنا هذا. في الجزائر سادت الطرز التركية والأوروبية أما تونس فقد استطاعت الاحتفاظ بالأسلوب المغربي.

ظهر الطراز السلجوقي في شرق البحر المتوسط على أنقاض الطراز العباسي، في دول أفغانستان والعراق وإيران وتركيا والشام، إلى أن قضى المغول على الدولة السلجوقية، فقامت في إيران طرز قومية أبرزها المغولي والصفوي. في الهند تأثرت الأساليب الفنية بالطرز الإيرانية إلى حد كبير مع ظهور أسلوب خاص من الألوان والزخرفة والعمارة، وأثناء حكم العثمانيين في أسيا الصغرى ساد الطراز التركي الذي تأثر بالعالم العربي تأثراً كبيراً ثم تأثر بطرازي الباروك والركوكو في القرن الثاني عشر الهجري.

من هذا الاستعراض السريع لأبرز الطرز التي ظهرت في الدول الإسلامية، نستطيع القول أنها مجتمعة تشكل الفن الإسلامي منذ القرن الأول الهجري إلى القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي حيث بدأت المدارس الغربية بغزو العالم الإسلامي معلنة انتهاء فترة طويلة من الأساليب الفنية الإسلامية التي سادت في الدولة الإسلامية. ومن الملاحظ هنا أن الطراز الإسلامي مهما كان أسلوبه لم يفرض عناصر محددة أو أسلوباً واحداً، بل إنه لم يوجد أي تزمت في عرض الأسلوب الفني بل كانت المدارس الفنية على اختلاف أنواعها عرضة للتطور نتيجة انتقال الفنانين والحرفيين من منطقة لأخرى في أرجاء الدولة الإسلامية مما أعطى تأثيرات منعكسة لكل أسلوب على الأساليب الأخرى مع احتفاظ كل أسلوب بجزئياته الدقيقة، وخضوع جميع الطرز الفنية لهوية إسلامية واحدة، وهذا ما عجزت عنه أي حضارة، فجميع الحضارات تعمد إلى فرض أسلوبها في المناطق التي تسيطر عليها لعدم قدرتها على التوليف بين ما عندها وما يكون سائداً في المنطقة المسيطر عليها، إضافة الى شخصية الفنان المسلم المنفتحة والقادرة على التطويع بمختلف الاتجاهات مع الاحتفاظ بروح واحدة للفن الإسلامي.

ظهر الفن الاسلامي كمصطلح في بداية القرن التاسع عشر حين اهتم مؤرخي الفن المستشرقين والمسلمين بدراسة الأساليب المميزة للفن الاسلامي وعناصره الجمالية مع ما يستوجب هذا من فهم للأبعاد الفكرية لهذا الدين، والتي تجعل منه في منحى مختلف تماماً عن الفنون الأخرى، خاصة الفنون الغربية التي جعلت من الطبيعة والانسان مصدراً للجمال والكمال، حتى الآلهة اتخذت شكلاً انسانياً بأفضل نسب رياضية. ان مصدر هذه الرؤية الغربية للفن انما جاء من عقيدة وفكر ورؤية تحكمها عوامل عديدة ساهمت في تشكيلها، بدأت منذ الفنون الرومانية والاغريقية القديمة الى أن وصلت ذروتها في عصر النهضة، حتى ظهور الحركات والاتجاهات الفنية التي أعلنت الثورة على المفاهيم والأفكار السائدة.

اضافة صفة اسلامي للفن تصبغ عليه صبغة دينية، قد تذهب بنا الى ربط الفن بالدين، أو ربط الفن بما هو روحي ومتسامي بعيداً عن المادة. والواقع أن الفن الاسلامي لم يكن يوماً أداة تبشير أو ايضاح للدين الاسلامي، اضافة الى ذلك أنه تواجد في جزيئات الحياة اليومية للانسان ودخل مجالات عديدة ليس لها علاقة بالدين، نشاهد هذا في العديد من الرسوم الجدارية في القصور الأموية، في المنمنمات والرسوم التوضيحية للكتب الطبية والهندسية وغيرها. لذلك فان صفة الاسلامي لا تعني الحضور اللازم للصفة الدينية بقدر ما تعني النسبة الحضارية للشعوب التي اعتنقت الاسلام، خلال فترة محددة وفي بقعة واسعة جعل ساكنوها من الدين الاسلامي منهجاً لحياتهم.

وكأي فن يقدم رؤية وفلسفة من خلال منجزاته، قدم الفن الاسلامي رؤية جديدة، ما هي الا ترجمة لجوهر العقيدة الاسلامية، التي تقر بالعبودية لاله واحد وتنظر الى الطبيعة والانسان على أنها مخلوقات تكمن فيها مواطن جمال عديدة، فبالاضافة الى الجمال الخارجي هناك جمال باطني ضمني يتعدى الشكل ليصل الى الجوهر. من هنا لم يهتم الفنان المسلم بنقل الطبيعة كما هي وانما أخذ بالبحث عن ما تخفيه، فهو مدرك تماماً أن محاكاته لن تصل أبداً لكمال الخالق عز وجل، وهذا ما جعل من الفن الاسلامي ذو شخصية مميزة في التعبير عن الفكرة وايصالها ومن ثم الحث على عمل ما. العامل الجغرافي أيضاً كان له أثر كبير في تحديد ملامح الشخصية الفنية الاسلامية، فالطبيعة الصحراوية القاسية تفرض نهجاً محدداً في التعامل مع المادة أو ترتيبها. وكان من الطبيعي ظهور تأثيرات أصيلة تعود بجذورها الى الحضارات الأولى التي تواجدت في المنطقة العربية حيث ظهر الدين الاسلامي لأول مرة[10].

الحصول على تعريف محدد للفن الاسلامي ليس بالأمر السهل، لتداخل عوامل عديدة في تشكيله، فهو لم يقتصر على عرق معين، ولم يختص ببقعة محددة، وامتد لقرون طويلة، وما زالت تأثيراته تظهر في عصرنا الحالي بين حين وآخر. الا أن العديد من المفكرين والدارسين لهذا الفن صاغوا تعاريف تتفق ومنهج الدين الاسلامي، محمد قطب[11] مثلاً في كتابه منهج الفن الاسلامي يقول: " الفن الاسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الاسلام"، وبالتالي ليس هو الوعظ المباشر أو حقائق العقيدة المجردة مبلورة في صورة فلسفية، انما هو صورة للوجود من زاوية التصور الاسلامي لهذا الوجود، هو التعبير عن الكون والحياة والانسان من خلال تصور الاسلام للكون والحياة والانسان، هو اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة، والحق ذروة وهما يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها حقائق الوجود.

وفي تعريف آخر يعرف الفن الاسلامي على أنه نقل أسمى وأفضل للقيم والأفكار والمشاعر الى الآخرين بأسلوب مؤثر بحيث يوفر عنصر المتعة اضافة الى التأثير في سلوكهم الى الصراط المستقيم. أو على أنه جميع الجهود التي بذلها العالم الاسلامي خلال عشرة قرون على الأقل في التعبير عن الجمال وصنع الأشياء الفنية.

ويخبرنا يوسف القرضاوي[12] أن خلاصة الفن ومحوره هو الشعور بالجمال والتعبير عنه، فالقرآن الكريم ومن خلال العديد من الآيات عمل على غرس الشعور بالجمال في نفس الانسان المسلم وفي عقله، " وزيناها للناظرين"[13] فالقرآن الكريم يشير دائماً الى عنصر الجمال والمنفعة، والمؤمن يرى الجمال في كل شيء، لأنه يرى يد الله التي صنعت هذا الجمال، وعليه فان اهتمام المسلم بالجمال يأتي من اهتمام الاسلام به. والاسلام عني بالجمال لأنه ينظر الى الانسان بصفة شمولية، باعتباره جسماً وروحاً وعقلاً ووجداناً، فيسعى الى كل ما يغذي هذا الكيان، فيغذي الروح بالعبادة، والعقل بالعلم، والجسم بالرياضة، والوجدان بالفن. لذلك الفن الاسلامي فن انساني ذو رسالة لا ينفصل عن أهداف الاسلام الكلية وعن رسالة الانسان في الأرض. وعليه يكون الفن الاسلامي كل ما يتفق مع أهداف الاسلام ويلتزم بالضوابط الشرعية الاسلامية ويسير على نهج مستقيم، وان صنعه غير المسلم.

الهوامش

1. بهنسي، 2001، ص30.
2. الكسندر بابادوبولو: مستشرق فرنسي معاصر، درس الفن الاسلامي وتوصل الى اكتشاف المنظور اللولبي في المنمنمات الاسلامية، وهو العلاقة التي تربط بين العيون والأيدي من خلال خط لولبي.
3. مكداشي، 1995، ص 17.
4. البتراء: تعرف بالمدينة الوردية، وهي مدينة تاريخية جنوب الأردن، منحوتة في الصخر الوردي اللون، بناها الأنباط عام 400 قبل الميلاد، وجعلوها عاصمة لهم.
5. تدمر: مدينة أثرية تقع في سوريا، تحمل طابع المدن الاغريقية الرومانية.
6. مكداشي، 1995، ص25.
7. مكداشي، 1995، ص29.
8. حسن،1981، ص7.
9. حسن، 1981، ص13.
10. بهنسي،1998، ص39.
11. محمد قطب: كاتب اسلامي مصري الجنسية، ويعتبر علامة فكرية بارزة بالنسبة للحركة الاسلامية المعاصرة. له العديد من المؤلفات التي تؤسس لفكر اسلامي معاصر من منطلق معرفي اسلامي مخالف للنظرية المعرفية الغربية.
12. يوسف القرضاوي: عالم وداعية اسلامي، له نشاطات عديدة في مجالات التأليف والتوجيه والدعوة والفقه والفتوى.
13. قرآن كريم.

2. سمات الفن الاسلامي[1]

تكشف الأعمال الفنية الاسلامية عن عدد من الخصائص الثابتة التي تفصح عن شخصية الفن الاسلامي، والتي يمكن ملاحظتها على الرغم من التنوع الاقليمي للفنون الاسلامية ومن الأساليب المختلفة التي ظهرت خلال الفترات الزمنية المتلاحقة، والتي بلغ فيها الفن الاسلامي ذروته، وهذه الخاصية للفن الاسلامي ينفرد بها عدد قليل من الفنون العالمية التي تفصح عن هويتها من النظرة الأولى، مثل الفن الصيني والهندي والافريقي، ويعتبر الفن الاسلامي آخر هذه الفنون ظهوراً، غير أن أصالته تختلف عن أصالتها فهي فنون أنتجتها شعوب محددة الموقع الجغرافي والثقافة، فكانت نتاج تاريخ طويل من التفاعل مع العوامل المؤثرة في الصياغة الفنية لكل حضارة أدت الى تبلور خصوصية ذاتية مميزة لكل فن. أما الفن الاسلامي فيتميز بامتداد جغرافي شديد التباعد بين الشرق والغرب، وبالتالي تباين بين الثقافات السائدة على امتداد تلك المناطق، وقد احتاج الأمر الى زمن قياسي لتصاغ تجربة الشعوب المختلفة ضمن معطيات جديدة أدت الى ظهور فن موحد يحمل صفات ثابتة لا تختلف في مصر عن فارس، ولا في الأندلس عن بلاد الشام.

وهذه الصفات التي تمنح الهوية البصرية للفن الاسلامي تعود الى عوامل عديدة عملت على صياغة الأعمال الفنية بنفس الطابع أو الروح، مما أحال الأعمال الفنية الى مرجعية واحدة، تم من خلالها الجمع بين الشرق والغرب، وتجاوز اللغات المختلفة والأساليب أو التأثيرات الفنية من الحضارات السابقة والتي انعكست بشكل مدروس وواعي على الفن الاسلامي، نظراً لتبلور مفهوم جديد للعالم مع مجيء الاسلام، فرض تأثيره على جميع الأساليب الفنية التي انتشرت في العالم الاسلامي. ان تأثير الاسلام لم يكن مادياً بالقدر الذي اعتمد على قوته الفكرية والثقافية وعلى عالميته التي أدت الى سهولة انتشاره وقبوله في البلاد المفتوحة وخلال وقت قصير نسبياً. فمنذ العصر الأموي والذي يمكن اعتباره البداية الأولى للفن الاسلامي تكونت لغة فنية اسلامية لاقت قبولاً واسعاً بين شعوب البلاد المفتوحة المتعددة الأعراق واللغات.

وبالاضافة الى العقيدة الاسلامية النابعة من القرآن الكريم والسنة النبوية، كمصدر للفكر الاسلامي، والتي كان لها أكبر الأثر في تحديد معالم المنهج الفني الاسلامي، خضع الفن الاسلامي لعوامل عديدة عملت على ظهوره بشكل موحد في مختلف المناطق وعلى مر العصور، كان أولها انطلاق هذا الفن من منطقة مركزية شكلت المنبع لعناصره ومميزاته الأساسية، انطلقت من محور بغداد – القاهرة. فلأول مرة ومنذ قرون طويلة من الغزو الفارسي ثم الهليني، ثم الروماني، تحررت تلك المناطق من سيطرة الأساليب الدخيلة وعادت الى جذورها الأولى المبنية على العقيدة الابراهيمية، نتج عنها منظور فني يعبر عن التوحيد، انطلق من العبقرية والخصوصية العربية بمعطيات روحية جديدة. فكان الفن الاسلامي بمثابة ثورة صامتة على الأسلوب الفني الجمالي الذي يجسد الاله من خلال الانسان، وجاء بأفكار تسمو بالانسان الى المعارج السماوية، وتتجاوز عرضية المادة، مما أدى لأن يكون الاقتباس من فنون الحضارات الأخرى مرهون بروحية الفن الاسلامي، وعلى الأكثر من هذا فان العناصر المقتبسة لم تؤخذ بحرفيتها وانما خضعت للتحوير حتى تكاد لا تنسب الى أصولها الأولى، وقد ساعد على هذا، الفكر الاسلامي الذي انتشر مع هذه العناصر، والقيم والمبادى المشتركة في معظم البلاد التي امتد عليها الاسلام، من حيث سطوع الشمس وكثرة الضوء ورفض العري، وسيطرة الكلمة السحرية.

اللغة العربية العامل الثاني الذي عمل على زيادة أواصر الوحدة بين الأجناس المختلفة، فاللغة في الدين الاسلامي انتقلت من مجرد لغة متداولة الى لغة دينية تحمل معاني القداسة من خلال تجسيدها لكلمات الله، مما أدى الى ارتقائها في فن الكتابة وظهورها بأبهى صور الجمال، الأمر الذي جعل الخط العربي يتجلى كموسيقى وتصوير تشكيلي ورمز جمالي وبراعة في التقنية، حتى أصبح من أكثر الفنون نبالة، وهذا ما أدى الى وجود مؤسسة ضخمة تضم خبراء في فن الخط والتزويق والتجليد والرسم، لاقت اهتماماً واسعاً من قبل الحكام والأمراء.

عامل آخر ساهم في اضفاء الوحدة على الأعمال الفنية الاسلامية، هو ميل الفنانيين الى تزين أعمالهم بأفكار ورموز ذات معنى ومقبولة بشكل عام. ابتدأت من استلهامات من الفنون الرومانية والبيزنطية والقبطية، والساسانية، واندمجت في موضوعات الفن الاسلامي الأمر الذي أفرز لغة فنية زخرفية تمثل انسجام الكون واتساع حركاته.

ان فكرة الزخرفة ظهرت تقريباً في كل الفنون الاسلامية، وتراوحت الزخارف بين الأزهار والنباتات التي تمثل مفهوم الكمال والربيع الدائم، والزخارف الهندسية التي تمثل الأجرام الفلكية كجزء من الكون. والزخارف بشكل عام تنبثق من النقطة التي تعبر عن بدء الوجود والخلق، وعن التقاء الكل في المركز واشعاع الكل من المركز. وتحرك النقطة في خطوط مستقيمة أو منحنية يشكل محور العملية الفنية، فنرى أن الخط الهندسي ومن خلال طرقه في التوازن والتماثل والتناظر والتكرار اللانهائي، يوازي الخلق اللانهائي، وهو دائماً في حالة تأمل روحي، فالشكل النجمي انبثاق كل شيء عن الله، وهو تعبير أن لا معنى للكل دون الارتباط بالمركز. ولنتذكر أن الصلاة بدورها اتجاهات بخطوط مستقيمة نحو الكعبة، فهي تنظيم للعبادة في خطوط مستقيمة ترتبط بالمركز الروحي. أما الزخارف النباتية فهي محاولة لتوحيد التعدد في الخلق، والتكرار محاكاة للايقاع الكوني، حيث يتحول الى ايقاع بصري لدى الفنان يتمحور في العلاقة الجدلية بين الوحدة المتنوعة والتنوع في الوحدة. فالالتواءات والانحناءات هي وحدة الوجود الذي لا حد لتنوعه.

التصميم الدقيق والمتناسق كان من العوامل التي عملت على اضفاء الوحدة على الفنون الاسلامية أيضاً، فالسطح يقسم الى أقسام متناسقة أو ذات نسب محددة، تملأ بالعناصر الزخرفية التي قد تختلف نسبها من منطقة لأخرى الا أنها تخضع لنفس المعايير الجمالية، والتصميم سواء اعتمد على تناظر جانبي العنصر الزخرفي لتحقيق التوازن، أو التوازن من خلال العلاقة بين المساحة المملوؤة والمساحة الفارغة على السطح. وبغض النظر عن الأسلوب الزخرفي المستخدم، فانه يمثل اندماج المجتمع المسلم في التكوين المادي للعالم، فقد كان هدف الفنان المسلم تقديم رسائل بصرية يمكن تفسيرها على عدة مستويات، أبسطها تذوق الخصائص الجمالية والفنية للعمل.

الضوء والمعالجات الفنية الناتجة عنه كان أيضاً من العوامل الموحدة في الفن الاسلامي، فهو ينتشر بالتساوي على السطح ويعمل على زيادة شفافية الأشياء فلا ظل ولا أبعاد غامضة، وانما وضوح وانفتاح كامل للنور، الذي يشكل الرمز الالهي للوجود مقابل العدم، فهو محاولة لتبديد ثقل المادة بما يتضمنه من غنى في الألوان.

عامل آخر ساهم في وحدة الفنون الاسلامية هو المواد المستخدمة، فقد تعامل الفنان مع كل ما يمكن أن يتاح له من مواد خام، من خشب وحجر الى التراب والخيط والصوف والمعدن، وجعل من كل ما ينتجه موضوعاً فنياً، ابتداءاً من سجادة الصلاة الى الابريق الى ضريح الى القصور والكتاب. لقد احترم الفنان المادة واستخدم طواعيتها لخدمة أهدافه، دون الغاء خصائصها فاستفاد من جمالها الطبيعي، ومنحها أشكالاً وقيماً لونية عديدة.

التوافق التعبيري بين الأعمال الفنية الاسلامية من العوامل المهمة التي تمنح طابع الوحدة بين الأعمال الفنية الاسلامية، والمقصود بالتوافق التعبيري الشبه في توزيع العناصر في الأعمال الفنية المختلفة. على سبيل المثال نلاحظ

وجود توافق بين الخط العربي والعمارة الاسلامية، فتوزيع النصوص على الصفحة وعلاقة الحروف المتشابهة تذكر بتوزيع الأعمدة والقناطر داخل المسجد، وتوزيع السطور والكلمات حول النص تذكر بحركة المصلين حين يخرجون من المسجد. ان التوافق هنا بين مسطح ذو بعدين وبين مبنى من ثلاثة أبعاد. ولو تاملنا الوحدات الزخرفية الهندسية لوجدنا أن تكوينها الشكلي من حيث تجمع الأشعة في نقطة المركز للأطباق النجمية تتوافق مع الزخارف المنتشرة على الجدران الداخلية لمسجد، والتي تنسحب نحو نقطة المركز في منتصف القبة، وثمة توافق آخر بين التواقيع السلطانية والمكونة من خطوط عمودية ودائرية متداخلة وبين شكل المسجد، فالوحدة اذن بين الفنون الاسلامية لا تقوم على الشكل وانما على التعبير المنبثق من الطبيعة الانسيابية للعناصر الناشئة من تجاور العناصر المتشابهة.

قد تكون تجريدية الفنون الاسلامية من أكثر المميزات ادراكاً في الفن الاسلامي، والحقيقة أن التجريد لم يكن حكراً على الفن الاسلامي فقد كانت طريقة التعبير عند الشعوب في العصر البيزنطي قريبة من التجريد، لاعتقادهم في ذلك الوقت أن المسيح روحاً أكثر منه جسداً فكان تجسيدهم له بشكل نتوء ضعيف لتجنب اظهاره كتمثال ذو ثلاثة أبعاد. وعندما جاء الاسلام حسم موضوع تجسيم الذات الالهية، ومن هنا بدأ الفن التجريدي ظهوره بصورة تصاعدية. وحسب رأي "تيتوس بوركهاردت"(2) فان التجريد أراد تحرير الانسان من قوالب الحياة الجامدة فانطلق بها الى آفاق اللامعقول.

قد يكون التجريد الذي صبغ الفنون الإسلامية بصفة عامة، عادة أصيلة منذ العهود القديمة أكثر مما هو تحريم أو تشريع في الدين الإسلامي، فالعديد من الآثار الإسلامية التي تجمل طابع التجريد تتجاور مع عناصر حيوانية أو نباتية، مما يؤكد أن رغبة الفنان بالتجريد هي عادة قديمة توارثها منذ أزمان سحيقة، وجاءت منسجمة مع الفكر الاسلامي الذي حارب الوثنية ودعى الى الايمان بالله الواحد، ومن هنا كان الفن الاسلامي سعياً للتخفيف من مادية المادة واظهار روحها بدل جسمها، فظهر أسلوب التكرار لتفتيت الفراغات بالاضافة الى الزخرفة والمقرنصات. غير أن هذا لم يكن عائقاً أمام التجسيد والتصوير الذي ظهر في كثير من المواقع بصورة محورة وهو بحد ذاته لا يشكل عجزاً عن محاكاة الواقع، وإنما مصدره الشعور بتفاهة الحياة الدنيوية والسعي الدائم وراء الحياة الأزلية، فالفنان المسلم لم يعر الوجوه والأشكال اهتماماً كبيراً وإنما سعى إلى تمثيلها بطريقة بدائية، بعيدة عن ما يقربها من شكلها الحقيقي، ليجعلها تبدو بصورة ثابتة أو محددة، مما يدفع الإنسان إلى تقديسها.

ظهر التجريد بداية كمحاكاة للطبيعة على الطريقة البيزنطية، بعد ازالة الأشخاص الا أن هذه الطريقة في المحاكاة بدأت تخف تدريجياً نحو التجريد الفعلي. وفي بداية العصر العباسي انتقلت الزخرفة الى التجريد الفعلي، حيث التبسيط الكبير، والتجريد للعناصر المأخوذة من الطبيعة النباتية حتى يصعب الرجوع الى مصدر العنصر المستلهم، والتكرار بأوضاع مختلفة، كما لعبت الخطوط الهندسية دور المنظم لهذه العناصر، ويشير "تيتوس بوركهاردت" في هذا السياق أن التكرار ليس غريباً عن مكان الجزيرة العربية فقد استعمله البدو في فنونهم. في هذه المرحلة انتقلت الزخرفة من مجرد اطار للموضوع الى الموضوع بحد ذاته فأصبحت هي الموضوع. وهذا ما شكل لغة جديدة للتعبير انتشرت في العمارة، وفي صفحات الكتب وعلى غالبية الأشياء المصنعة.

يمكن تصنيف الفنون الإسلامية إلى فنون تشبيهية وأخرى تجريدية، والفنون التشبيهية تقوم على تشكيلات لرسوم آدمية وحيوانية أو نباتية غير أنها لا تطابق الواقع تماماً، وإنما جرى عليها بعض التحريف، وقد علل التحريف على أنه رغبة الفنان في إقحام نفسه في الموضوع وخلق موضوع جديد غير موجود بالطبيعة، إلا أن الفن الإسلامي

كان الأسبق في تعليل التحريف، حيث أن الفنان المسلم يسعى لتقديم رموز ولا يسعى لمحاكاة الواقع، فهو يختار من الواقع ما يناسب عمله الفني ويعبر عنه بملامح مطلقة مما يتيح للمشاهد الحرية في التحديد.

ومع هذا ظهرت تعاليل كثيرة لظهور التجريد في الفن الإسلامي مفادها موقف الإسلام من التصوير، فمن الجدير بالذكر هنا أن أسلوب التحوير المتبع كان نفسه في مختلف المدارس الفنية الإسلامية على اختلاف العصور، فالتشابه واضح بين الرسوم الجدارية في القصور الصحراوية الأموية وبين منمنمات مقامات الحريري للواسطي، أو مخطوطات كتاب الأغاني. إلا أن التصوير التشبيهي تراجع في وقت لاحق واقتصر على المنمنمات التي تعتمد على خلفية جمالية ويشكل التحريف جزء من سماتها دون الاعتماد على المنظور العلمي، بل اعتمدت هذه المنمنمات على المنظور الروحي الإسلامي الذي يختلف بصورة كبيرة عن المنظور العلمي، فالمنظور الظاهر في الفنون الإسلامية يتمثل في خط لولبي يمر من عيون الأشخاص المؤلفين للعمل الفني، هذا اللولب يمثل الفضاء الذي تنتظم فيه الرسوم والأشكال، ومروره بالعين إنما هو ترجمة للفكر والروح الذي تعبر عنه العين.

والحقيقة أن الاختلاف في المنظور لم يقتصر على الفن الإسلامي بصفة خاصة بل كان موجوداً في الحضارة الصينية والإغريقية والهندية، وهذا الاختلاف لا يشكل نقصاً أو عيباً للفنون الإسلامية إنما يضيف إليها تميزاً وفرادة، انطلاقاً من جوهر الدين الإسلامي الذي يعتمد على التوحيد، وينعكس هذا الجوهر من خلال الرسوم، فالمصور الذي يرسم الواقع إنما يرسمه من خلال الخالق فيعتمد على الأشعة الكونية الشاملة والمتوازية لأنه يعتقد بصدورها عن الملأ الأعلى، وهذا ما يفسر غياب البعد الثالث واختفاء الفراغ في التصوير الإسلامي ويبدو أن التصوير في الفن الإسلامي جاء استمراراً للتقاليد الفارسية المانوية السابقة للإسلام، ويذكر أن ماني[3] كان من أعظم المصورين الفرس، سادت تعاليمه في عصر المأمون واستقرت في بلاد فارس فلم يتورع المصورون هناك في رسم الأنبياء، هذا وقد تم القضاء على تعاليم ماني وإحراق كتبه في وقت لاحق.

أما الفنون التجريدية غير التشبيهية والمعروفة بالرقش[4]، فهي عباره عن تشكيلات هندسية متداخلة وتحمل معاني كونية، ويرتبط هذا النوع من الفنون بالمعاني المطلقة التي ابتدأت بمفهوم الله، فهو الحق والمؤمن دائم التوجه إليه، دائم السعي إلى كشف أسرار الوجود، هذه العلاقة بين الله والإنسان تبدو جلية في فنون الرقش، فالخط والشكل والمساحة محاولة للتعبير عن معنى الخالق، والأشكال النجمية والأشرطة النباتية التي لا تبدو لها بداية أو نهاية تنسجم مع صفات الله.

يقول "غرابار"[5] حول النقش الإسلامي بأنه انتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني، إذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالته العادية ومعناه المتداول، وهكذا فإن الصورة تتغير كلياً عن أصلها ووراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق كامل من الإشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا، ولكنه نسق يترك لنا حرية التفسير مما يعطي الرقش قيمة تذوقية لا حدود لها.

لقد استطاع المصور المسلم التقرب من معاني الله بأسلوب مبتكر، ابتداءاً من الشكل النجمي الأولي، فكانت النجمة السداسية المؤلفة من مثلثين يمثل الأول الأرض حيث تكون قاعدته إلى الأسفل، ويمثل الثاني السماء حيث قاعدته إلى الأعلى، وبتقاطعهما يشكلان وحدة السماء والأرض أي الوجود الواحد أو الكون، أما النجمة الثمانية المؤلفة من مربعين، يمثل أحدهما الجهات الأربعة ويمثل الآخر العناصر الأربعة: الماء، النار، التراب والهواء، ومن تداخل المربعين يتألف رمز الكون والوجود، ويتفرع من المربعين خيوط متقاطعة لا حدود لها مخلفة مساحات مختلفة تمثل

بحد ذاتها رموز الكائنات والأشياء في عالم لا حدود له يخضع للسيطرة الإلهية المتمثلة في بؤرة النجمة المشعة بنورها وسلطانها على الكون من خلال الخيوط التي تسبح إلى مالا نهاية.

ويمكن أن يكون الرقش النباتي تسبيحاً لله وذكراً مستمراً، مروراً بمظاهر الطبيعة الممثلة بعناصر نباتية فردوسية من الأوراق والنبات والثمار، وتتأكد هذه المعاني بما يضاف إلى هذه الأشكال من آيات قرآنية كرمت الرقش وكرمت الخط الذي كتبت به. ورافق الرقش الخط العربي أكمل أشكال التجريد، الذي تطور وأصبح من أهم الفنون الإبداعية الإسلامية، وللخط أساليب كثيرة تصل إلى المائة في تعدادها، ابتداءاً من الخط المزوي أو الهندسي إلى الخط اللين كالديواني.

الأمر الآخر الذي يميز الفنون الاسلامية، هو غياب ذات الفنان، وهذا لا ينفي حقيقة تتفق عندها كل الفنون عند مختلف الشعوب وهي أن ذات الفنان شرط من شروط العمل الفني فهي الوعاء الذي يتم فيه عملية المزج الكلي لمدركات العمل، عندها يكون العمل قد تحقق في ذات الفنان مع ما يتضمنه من أحاسيس وأفكار. والفن الشرقي هو "النقيض المباشر للنزعة الفردية الغربية، فالفنان الشرقي يخجل من التفكير في أناه أو تعمد اظهار ذاتيته في عمله" (6) وهذا لا يعني انعدام الذات عند الفنان وانما اختلاف مفهومها عند الفنان المسلم بالنسبة لغيره، فمعنى الذات ليست واحدة عند كل الشعوب وبالتالي فهي ليست مطلقة بل تتحدد وفق حقائق ومعتقدات كل مجتمع.

الأنا عند الغرب تعطي الصفة الفردية والشخصية للعمل الفني وللوصول الى حقيقة الأنا عند الفنان المسلم لا بد من القاء نظرة عامة على موقف الاسلام للوجود ونظرة الانسان لنفسه، للطبيعة وللكون ولله. يقول الغزالي(7) في كتابه احياء علوم الدين عن معاني الذات في الاسلام: " نفس الانسان أي ذاته وحقيقته العالمة بالله تعالى وسائر المعلومات" والمقصود هنا النفس الحميدة وبالمقابل هناك النفس المذمومة الجامعة لقوة الغضب والشهوة " أعدى أعدائك نفسك التي بين جنبيك"(8) وطريق السعادة يكمن في تحقيق النفس الحميدة، وكبت جماح النفس المذمومة وهذا ما يؤدي الى كمال المسلم. ويقول الغزالي أيضاً أن كل انسان جبل على حب النفس والبقاء والكمال وبغض الهلاك والنقصان والعدم وهذا يقتضي محبة الله تعالى فمن عرف نفسه وعرف الله عرف أنه لا وجود له بذاته وانما وجود ذاته ودوام وجوده وكمال وجوده من الله والى الله وبالله. وبالتالي فان حب الذات من حب الله.

والله بالنسبة للمسلم اله واحد، أزلي أبدي ليس كمثله شيء، وهو ليس بجسم مصور ولا جوهر مقدر. وصفاته أزلية باقية وآثارها موجودة في الكون النسبي والصفات الموجودة في الكون نسبية متغيرة، والانسان يشكل عنصر من عناصر الكون خلق ضعيفاً عاجزاً حتى نشعر بقدرة الله، وفي هذه الدائرة تتمحور تصرفات الانسان فاذا أخطأ فانه يتوب ليعيد التوازن مع نفسه.

والجمال صفة من صفات الله وكل جمال في الكون هو من الله، والجمال أهم تأملات الحضارة والتوحيد، والتوحيد عند الفنان المسلم يتمثل من خلال عملية الابداع بانكار الأنا وتحقيق الذات عن طريق الجماعة.

يفصل الاسلام بين الله وسائر المخلوقات وصفات الله قائمة بذاته وهي الحياة والعلم والقدرة والسمع والبصر وهذه الصفات أزلية. أما الصفات الموجودة في الكون النسبي متغيرة كون العلم متطور ومتراكب وكذلك القدرة وهذا ينطبق على جميع الصفات أي أنها متغيرة باستمرار. صفات الله أزلية آثارها موجودة في الكون النسبي فهي التي حدثت وستحدث والجمال من صفات الله فكل جمال في هذا الكون هو من الله الواحد وهو شهادة على وجوده في كل مكان وفي كل لحظة.

الاسلام يعتبر الانسان عنصراً واحداً من كل، متواجد مع العناصر الأخرى وهو في حالة توازن مع نفسه متحرر من الخطيئة الأزلية. خلق الانسان عاجزاً فقيراً حتى يشعرنا الله أنه خالق ورازق " خلق الانسان ضعيفا"[9] في هذه الدائرة يتصرف الانسان فاذا أخطأ يتوب ويعود الى حالة التوازن مع نفسه.

الفن الاسلامي قام بتفتيت كل الصيغ القديمة وقام بابتكار منهجية لفن متحرك يتعامل مع الأشكال بخفة ومرونة. فكان منسجماً مع تحطيم الأصنام ومنسجماً مع بناء المسجد. فصل العالم المطلق عن العالم النسبي وحرم التقاطع بينهما. من هنا انطلق باحثاً في العالم النسبي ومن هنا جاء تجريدياً بالمعنى الاسلامي للتجريد. هذه المنهجية أعطت الفن الاسلامي منطقه خاص فأصبحت العناصر تخلق في عالم غير ظاهر وهو عالم التجلي الذي يقبل بطبيعة الانسان فأتى الفن يسوده التفاؤل ويلبي بعمق الاحتياجات الفنية عند العامة والخاصة.

بالروح تظهر الوحدة وبالكيان المادي يظهر الاختلاف وبقدر ما نركز على الروح نكون قد اقتربنا من الوحدة. من هنا استطاع الفن الاسلامي رغم الفروقات المحلية، وتنوع المواد ابتكار لغة جمالية تميزه، واستطاع أن يكون فناً اسلامياً بنسيجه الداخلي بمفهومه للأشكال والعلاقات والنسب وبتركيبه للعمل الفني، وبطرقه في تمثيل الزمان والمكان، وبانسجامه مع المفاهيم الدينية وفلسفتها الروحية تجاه الكون، استطاع تحويل العناصر المتباينة من ثقافات مختلفة وعصور متفاوتة الى عالم فني واحد، ذو شخصية مستقلة.

الهوامش

1. - أتيل، وحدة الفن الاسلامي، 1984، ص13-17 بتصرف
- مكداشي، 1995، ص 100-106، 147-149، 209-212، 295- 296.
- بهنسي، 1998، ص 75-94. بتصرف
- بهنسي، 2001، ص43-44. بتصرف
- مصطفى، عناصر الوحدة في الفن الاسلامي، مجلة تاريخ العرب والمسلمين، 1995.
2. تيتوس بوركهاردت: باحث ألماني من أبرز الباحثين المعاصرين في الفن الاسلامي.
3. ماني: هو ماني بن فتك المولود في بابل عام 216م، وتنسب اليه الديانة المانوية، حيث قيل أن الوحي أتاه وهو في الثانية عشر من عمره، حاول ماني اقامة علاقة بين ديانته والديانة المسيحية والبوذية والزرداشتية، لذلك يعتبر بوذا والمسيح وزرادشت أسلافا له. عرف أتباعه بالزنادقة.
4. الرقش والنقش والأرابسك، بالاضافة الى أسماء أخرى عبر بها عن الزخرفة الاسلامية.
5. أوليغ غرابار: مؤرخ وباحث معاصر في الفن الاسلامي.
6. مكداشي، 1995، ص 147.
7. الغزالي: أبو حامد محمد بن محمد بن محمد بن أحمد الغزالي الشافعي الطوسي ولد في مدينة طوس في خراسان في حدود عام 450هـ. عالم وفقيه ومتصوّف إسلامي، أحد أهم أعلام عصره وأحد أشهر علماء الدين في التاريخ الإسلامي.
8. حديث شريف
9. قرآن كريم

3. المعايير الجمالية للفن الاسلامي[1]

لتحديد المعايير الجمالية للفن الاسلامي، يتوجب الرجوع الى المنهل الذي استقى منه الفن الاسلامي تعاليمه، والذي من الطبيعي أن يكون قد بلور مفهوم الجمال ضمن مفاهيم كثيرة تجسدت عبره. فقد ذكر الجمال في القرآن الكريم مصدر التشريع الرئيسي للعقيدة الاسلامية، والجمال ينسحب على أمور عديدة تتعلق بالسمع والبصر، الأمر الذي يقع على النفس البشرية فيمنحها الراحة والمتعة، والاسلام ينظر الى الجمال على أنه كامن في آيات الله فالمسلم اذا نظر الى شيء يعجبه فانه يقول الله، أو سبحان الله، وكأنه يقول انها آية من آيات الله.

والجمال صفة مطلقة من صفات الله، ومرتبطة بالكمال والحق، فالحق هو عبادة الله وحده والتي هي كمال محبته، و"كل جمال هو محبوب عند مدرك الجمال"[2] بالمحبة يمكن تفسير التآلف والانسجام بين عناصر الكون المختلفة، والمحبة في الاسلام مجردة من أي غاية، الا محبة الشيء نفسه، فقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم تعجبه الخضرة والماء الجاري والطباع السليمة، القاضية بتلذذ النظر الى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان المتناسقة الشكل، حتى أن الانسان يمكن أن تفرج عنه الهموم بالنظر اليها. غير أن جمال الشيء يختلف عن جمال الشيء الآخر، كل حسب ماهيته، يقول الغزالي: " شرط الجمال في كمال الشيء ولكل شيء كمال يختلف عن غيره فما يليق بالخط مثلاً لا يليق بغيره بل يمكن أن يليق ضده، فالخط الحسن هو كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها ولكل شيء كمال يليق به".

يوضح الاسلام أن كل ما في الكون من أصل واحد، والانسان علاقة أو جزء من هذا الكون، والوجود بكليته يخضع لميزان كوني يتسم بالدقة والتناسق والترابط ويتحقق كل ذلك ليشكل وحدة لا تتجزأ، تكون بجموعها جمال الكون الشامل، ليكون الجمال من أبرز سمات الكون، حيث يدرك الظاهر منه بالبصر والحس، ويدرك الباطن منه بعين القلب والبصيرة، وهذا يعني أن هناك حاسة باطنة في النفس تحيا بالجمال لكنها لا تحسب ولاتقدر.

وعملية الادراك الجمالي الكلي لا تتم الا بمعرفة الله، أي بعلم التوحيد فالادراك الجمالي الكلي، حيث الحقيقة والاعتقاد. أما في الفنون فتتم عملية الادراك في مدركات المعرفة أو البصيرة الباطنية، وذلك كون الأفعال يدل عليها من الصفات التي هي في أساس خلفية الفاعل، وأحسن الصفات هي الصفات المقربة الى الله تعالى، وادراك الجمال الباطن يتم بنقله من التجربة الجمالية حيث الجمال الظاهر الى علم الجمال حيث الجمال الباطن مكان وجود الحقيقة والاعتقاد، والجمال الظاهر يتجسد من خلال الفن المكون من وسيلة وتعبير، والوسيلة هي المادة أو الوسيط التي يتم من خلالها التعبير عن الشكل، والشكل يكون بتنظيم عناصر الوسط المادي وتحقيق الارتباط بينهما وتنظيم الدلالة التعبيرية الموجودة في قوة المادة، والتعبير في العمل الفني بمثابة الروح للجسد، هذه العناصر الثلاثة المادة، الشكل، والتعبير لا وجود لها الا داخل العمل الفني وفيه يؤثر بعضها في بعض ويتفاعل معه، ولا تكون لها قيمة الا من خلال علاقتها المتبادلة.

الجانب الآخر الذي يمكن تناوله في الحديث عن الجمال هو عملية تذوقه أو الحكم عليه، ويمكن في هذه العملية أن يتدخل الذهن فيضع مقاييس وشروط لتقيم العملية الجمالية، لكنه ليس المسؤول الأول عن تقييم العملية الجمالية، لأن الشروط والمقاييس التي يضعها مستمدة من البداهة الطليقة التي تدرك الجمال لأول وهلة دون تفكير، وتعد هذه السمة من سمات النفس البشرية المعجزة لأنها تتجاوب مع روح الكون العميقة تجاوباً مباشراً.

والبديهة وهي المسؤولة عن الجمال لا تضع شروط أو مقاييس محددة، ولا ترسم صورة قاطعة للجمال كما القضايا الفكرية والفلسفية، وحتى عندما يتعرض الذهن للجمال ويضع أحكام وقواعد عامة تمكن من الحكم في قضايا الجمال، فان هذه الأحكام لا تعد كافية، ولا بد من العودة الى البداهة، فالاحساس بالجمال غير تذوقه.

ولنعد الى الكون مرة أخرى، هذا الوجود الواسع الذي لا يدرك الانسان أوله وآخره أو سره أو حقيقته أو أصله أونهايته، انما يدرك ما يكتشف العلم عن بعض من أسراره، وهو خاضع لناموس أو نظام معين ينظم شؤونه وعلاقاته، نظام دقيق متوازن يحكم كل شيء، ويشكل عنصراً من عناصر الجمال ان لم يكن الجمال نفسه، والانسان كونه المخلوق المكرم وخليفة الله في الأرض أجدر مخلوقات الله على ادراك الجمال في حقيقته الجوهرية.

قد لا يدرك الانسان بحسه كافة أسرار الكون، وقد لا يصل الى حقيقة جوهره لو درسه من الظاهر، لكنه حين تتصل روحه بالله، فانه سيصل يقيناً الى حقيقة الوجود كله وذلك حين يرى الله. والله يدعو الانسان للبحث عنه داخل الكون الواسع، وأن يتصل به وأن يجده.

للنظام في الكون مظاهر متعددة، منها الدقة حيث تصل الى 186000 ميل في الثانية كسرعة شعاع الضوء فلا يصطدم نجم بآخر أو يتأخر نجم عن مساره، ومنها التناسق بما في الكون من ليل أو نهار، وبرد و حر، وربيع وخريف، وشتاء وصيف، ومد وجزر، ويظهر جانب من التناسق في النجوم ، من حيث أبعادها المختلفة وألوانها المتباينة واختلاف شدة لمعانها. والتوازن أيضاً مظهر من نظام الكون، حيث يمسك السماء أن تقع على الأرض، ويضبط حركة الكواكب التي يعجز العقل عن ادراك كتلتها. بالاضافة الى الترابط الذي يمسك تلك الأجرام ببعضها، فيما يسمى بالجاذبية، ويقول الحس أنها قدرة الله، وخفة الحركة التي تتمثل في الأجرام الهائلة المنطلقة في الفضاء بسرعة هائلة، والحركة في حقيقتها طاقة متحركة في صميم المادة، في صميم الذرة التي لا يدركها الحس الا اذا أفرغت من محتوياتها من الطاقة.

هذه الصفات لنظام الكون، وجد فيها نفس مقاييس الجمال بالنسبة للانسان، فحياة الانسان لا تكون جميلة الا اذا كانت نظام يعمل على موازنة الكيان البشري مع نفسه ومع المجتمع، ويقتضي أن لا يجعل الانسان جسداً فقط أو روحاً فقط، وانما كيان واحد ينظمهما معاً، والفن حين يعبر عن الحياة الانسانية عليه أن يراعي التناسق والتكامل والترابط في الحياة، فالجمال الأكبر هوالمستمد من ناموس الكون، ذلك هو الجمال الديني الذي يتصوره الاسلام.

من خلال هذا المفهوم يمكن وضع معايير جمالية للفن الاسلامي تتناسب مع فلسفته، فمن غير المنصف اخضاع الفن الاسلامي لمعايير قائمة على الكمال التشريحي لجسم الانسان، أو لمعايير قائمة على المثل الأخلاقية كما في الفن الصيني والهندي، فالفن الاسلامي يسعى دائماً الى المطلق والى التعبير عن أي شيء من خلال المطلق. وعليه يمكن اجمال المعايير الجمالية الاسلامية حسب رأي عفيف بهنسي بالتالي:

1. الحرية والإبداع: منذ نشأة الفن كان الفنان أسير واقعه، نظراً لاعتماده على مثل عليا محددة أو واقع يحاول محاكاته، ولم يكن التحوير في نقل الواقع إلا من خلال التخيل الأسطوري أو محاولة الدوران حول هذا الواقع وإيضاح موقف الفنان منه، أما في الفن الإسلامي فلا مثل عليا محددة، وإنما يسعى الفنان نحو المطلق والمطلق لديه لا يمثله شيء، وليس له شكل أو صورة وإنما يسعى إليه من خلال عناصر محوره تتخذ نهجاً فلسفياً خاصاً في البحث عنه. إن حرية الفنان المسلم تنبع أساساً من جوهر الفكر الإسلامي الذي يعتمد على التوحيد، والتوحيد مفهوم قديم وجد عند حضارات قديمة، لكنه أصبح الأساس الذي يقوم عليه

الدين الإسلامي، وعلى أساسه قام الفن الإسلامي فالتوحيد أساس الحضارة الإسلامية. غير أن بعض الدارسين اعتبروا أن الفن الإسلامي وليد المنع، انطلاقاً من موقف الإسلام من التصوير والنحت، واعتبروا أن هذا يشكل تقيداً للفنان المسلم لأنه لا يستطيع التعبير بالتصوير خوفاً من الوقوع في المعصية، الا أن الفن الإسلامي يتضمن العديد من النماذج المصورة منذ العصر الأموي، والتي لم تشكل مضاهاة لخلق الله ولم تكن موضع شك أو ريبة في يوم ما. فمضاهاة خلق الله فكرة مستحيلة عند المسلم لذلك يلجأ إلى التحوير الذي قد يخالف الواقع ولا ينتمي إليه، لأنه بالأساس لا يعمد إلى محاكاة الواقع وإنما تتبلور لديه رؤية خاصة ومستقلة للأشياء. من هنا يلتقي الفن الإسلامي بالفن الغربي الحديث الذي يؤمن بالاستقلال عن الواقع دون قيد. والله عند المسلم ليس معبوداً فحسب وإنما هو القوة المطلقة وأساس الوجود والمثل الأعلى وليس له نسبية محددة.

2. البحث عن المثل: كان الهدف من الفنون الأخرى مادي أو نفعي في معظم الأحيان، فصور الحيوانات على جدران الكهوف كانت وسيلة لخلق الألفة ولبث الطمأنينة في نفس الإنسان تجاه هذه الحيوانات وتعبيراً عن قدرته في السيطرة عليها، وتصوير الحياة البرجوازية لم يكن إلا من وجهة نظر طبقية ونزعة إلى التميز. في الفن الإسلامي الأمر مختلف، فالفنان في سعيه الدائم وراء معاني الأشياء إنما يهدف إلى كشف أسرار الحياة ومظاهر الإبداع في الكون والخلق، والكشف هنا وسيلة للتقرب إلى الله، فالصور تحقق حاجة روحيه تنطلق من مبدأ تصوير استعارات أو رموز عن الشيء وليس تصوير الشيء بحد ذاته، فمثلاً صورت الجنة على جدران المسجد الأموي وما فيها من نبات وثمار، الهدف هنا من التصوير ليس الثمار أو النبات بحد ذاته وإنما هي استعارات للجنة.

3. التسامي والإطلاق: إن حذف التفاصيل في الوجه الإنساني ما هو إلا دليل على العجز عن الخلق، هذا العجز الذي يؤمن به الفنان المسلم ويدركه ولا يسعى إلى إثبات ضده، يتجلى في أسلوب تصويره للإنسان والحيوان فهدفه ليس الخلق وإنما الإبداع. وكما تشكل الرسوم النباتية تعبيراً عن الجنة فإن الرسوم الهندسية لها دلالاتها الكونية القائمة على الرمز، فهذه الرسوم ما هي إلا أشكال هندسية وخطوط مستقيمة تعبر عن الظواهر الكونية وتحليل هذه الأشكال يعتمد على الرمز، الذي تشكله مجموعة الأشكال، وهي تشكل بحد ذاتها منظومة إبداعية ذات دلالات روحية.

الهوامش

1. - مكداشي، 1995، ص 157-167.

 - بهنسي، 2001، بتصرف.

 - قطب، 1983، ص 85-96 .

 - النقاش، 1996، ص 7-41، بتصرف.

2. الامام أبو حامد الغزالي.

4. وظيفة الفن الاسلامي[1]

قبل الحديث عن وظيفة الفن الاسلامي، لا بد أن نعلم ما هي وظيفة الفن بشكل عام، أي ما هو الدور الذي يلعبه الفن في حياة الانسان، هل هو حاجة أم ضرورة، بطريقة أخرى لماذا يصنع الانسان الفن؟ ان هذا السؤال يقود الى مناقشات لا نهاية لها بين علماء النفس والفلسفة والباحثين في علم الجمال والفنون، ولا مجال هنا لمناقشتها ولكن لا ضير من القاء الضوء على بعض منها. ولنبدأ من الفكر العربي، طرح أبو حيان التوحيدي[2] سؤالاً حول حاجة الانسان لصورة تدركها الحواس، للأشياء الموهومة التي لا تدرك أو غير قابلة للتشخيص، وقد لخص أحد تلاميذ أبي حيان الاجابة بالنقاط التالية:

1. لادراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها، فاذا أخبر الانسان بما لا يدركه وكان غريباً عنده طلب مثالاً من الحس، فاذا أعطي أنس به وسكن اليه.
2. لادراك الموهومات فالأشياء الكونية لا يمكن أن يستقر لها شكل في الذهن الا بعد تصوير صورة تستقر في الذهن، وقد تكون هذه الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها الانسان.
3. لادراك المعقولات: فتصوير الأمور المعقولة بمثال حي أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن اليها النفس وتأنس بها.[3]

أما الغرب فيعتقد أن الفن ضرورة، "جان كوكتو" [4] مثلاً يقول: " ان الشعر ضرورة... آه لو أعرف لماذا "، و"موندريان" [5] يعتقد أن الفن انما هو لتحقيق التوازن بين الانسان والعالم في عالم لا يمكن أن يتحقق فيه التوازن. في هذه الحالة يصبح الفن ضرورة. والانسان يسعى لأن يكون أكثر اكتمالاً، يسعى للخروج من جزئيته، من حياته الفردية الى كلية يرجوها ويتطلبها، يسعى الى عالم أكثر عدلاً أقرب الى المنطق والعدل، يريد أن يتحدث عن شيء أكبر من مجرد أنا، شيء خارجي وجوهري. يحاول أن يملك العالم عن طريق العلم والتكنولوجيا أن يصل الى أبعد المجرات والى أعمق أسرار الذرة. ويربط من خلال الفن أناه بالكيان المشترك للناس وبذلك يجعل من فرديته اجتماعية.

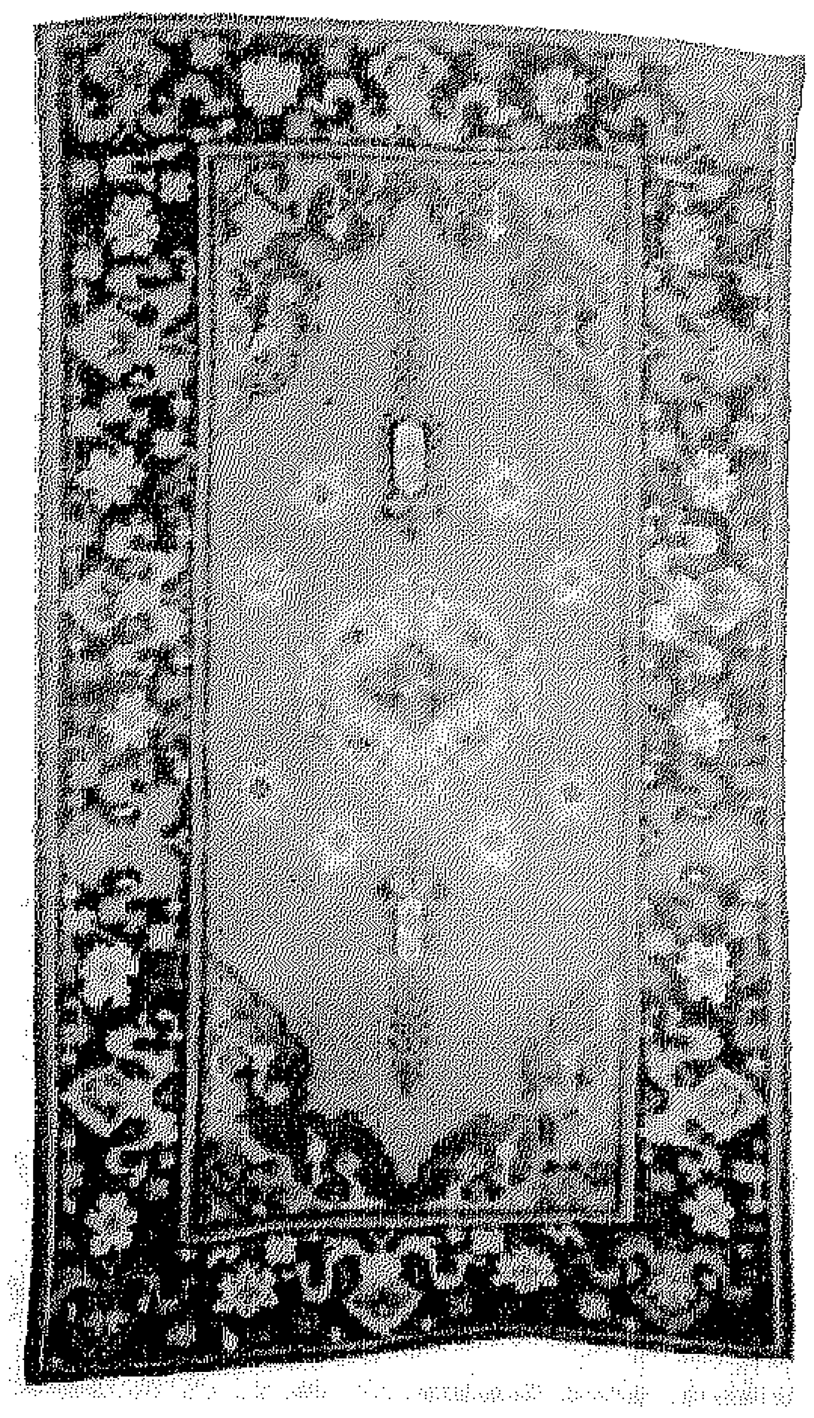
رغبة الانسان بالوصول الى الكمال دليل على أنه أكثر من مجرد فرد، وهو يدرك أنه لا يصل الى الكلية الا اذا استفاد من تجارب الآخرين. والفن هو الأداة اللازمة لاتمام الاندماج بين الفرد والمجتمع، لأنه يمثل قدرة الانسان على الالتقاء بالآخرين. فالعمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو الهام، ينتهي بصورة جديدة للواقع كما فهمها وسيطر عليها الفنان. وحتى يكون الفنان فناناً لا بد من أن يمتلك التجربة ويتحكم فيها ويحولها الى ذكرى، ثم يحول الذكرى الى تعبير أو يحول المادة الى شكل. فالانفعال ليس كل شيء بل لا بد للفنان أن يعرف حرفته وأن يعرف الأساليب والقواعد لاخضاع وترويض المادة فالفن ليس شيئاً ثابتاً جامداً وعلى وظيفة الفن أن تتغير مع تغير العالم الذي نعيش فيه.

تعود أصول الفن الى السحر فقد كان أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة. كان الفن والعلم والدين جميعاً كامن في السحر. ثم بدأ الدور السحري للفن يتراجع شيئاً فشيئاً أمام دوره في كشف العلاقات الاجتماعية وفي تنوير مجتمعات كانت تعيش في الظلام. ومع هذا لا بد للفن أن يكون متصلاً بالسحر بطريقة أو بأخرى والا لا يكون فناً. فالفن ضروري للانسان ليفهم العالم ويغير منه وهو ضروري أيضاً بسبب السحر الكامن فيه.

ان الوظيفة التي يحملها الفن أثارت جدلاً مستمراً، فجميع الفنون كان لها دور ما، خارج نطاق الجمال. مثلاً الآثار الفرعونية القديمة بالاضافة الى جمالها الباهر، فهي تكشف عن تاريخ ومعتقدات وفلسفة وسياسة دينية بالنسبة لنا، وأدت دوراً وظيفياً دينياً بالنسبة للفراعنة. والأيقونات البيزنطية اكتسبت نوع من القداسة كونها تتضمن رسالة دينية، بالاضافة الى تقنياتها الفنية ذات الحس الجمالي العالي. حتى بالنسبة الى الفنون الحديثة لا بد من وجود هدف ما للاعمال الفنية، قد يكون رد فعل على سياسة معينة أو على حرب أو دعوة الى معتقد. ان المؤرخين والباحثين ليجدون في الآثار الفنية مادة خصبة لدراسة التاريخ والفكر الاجتماعي والسياسي وغيرها من الأمور التي لا تظهر الا من خلال الفن. من هنا نستطيع القول أن وظيفة الفن جزء من أهدافه وحقيقته.

يمكن أن تكون وظيفة الفن الاسلامي الميزة الأبرز له. الا أن هذه الوظيفة ليست رسالة تبثها حكومة أو نظام، انما هي حقيقة مبدئية. فالوظيفة هنا تعتبر من الخصائص الجوهرية التي قام عليه الفن الاسلامي، بالاضافة الى أنها تشكل دلالات كبرى على الفلسفة الجمالية الخاصة التي انطلق منها هذا الفن. وكأي فن آخر وظيفة الفن الاسلامي لا تخلو من الجانب الجمالي، اضافة الى الجانب النفعي الاستهلاكي.

فالسجاد، والخزف والمخطوطات وغيرها من الأعمال الفنية (صورة رقم 1) التي تجسد فيها الفن الاسلامي بكامل خصائصه ومعانيه، أدت وظيفة نفعية استهلاكية حسية محضة. الزخرفة والخط دخلا الى تفاصيل الحياة اليومية، من مهد الولادة الى شاهد القبر، عبر الأدوات والآلات التي تلبي المتطلبات والاحتياجات اليومية في أدق تفاصيلها. ان ما يجعل هذه الأدوات فناً وليس مجرد صناعة أو حرفة هو النظام الذي يوحد خصائصها، وفلسفتها الجمالية الواحدة، وجوهرها الواحد. فالخط ليس مجرد حروف تؤدي المعنى وانما هو شكل ولون وهندسة ونسب، وهي العناصر التي قام عليها الفن الاسلامي ككل. كذلك الزخرفة فهي ليست مجرد أشكالاً تملأ الفراغ، وانما تخطيط وتوزيع وتنويع، لون وايقاع ورمز.

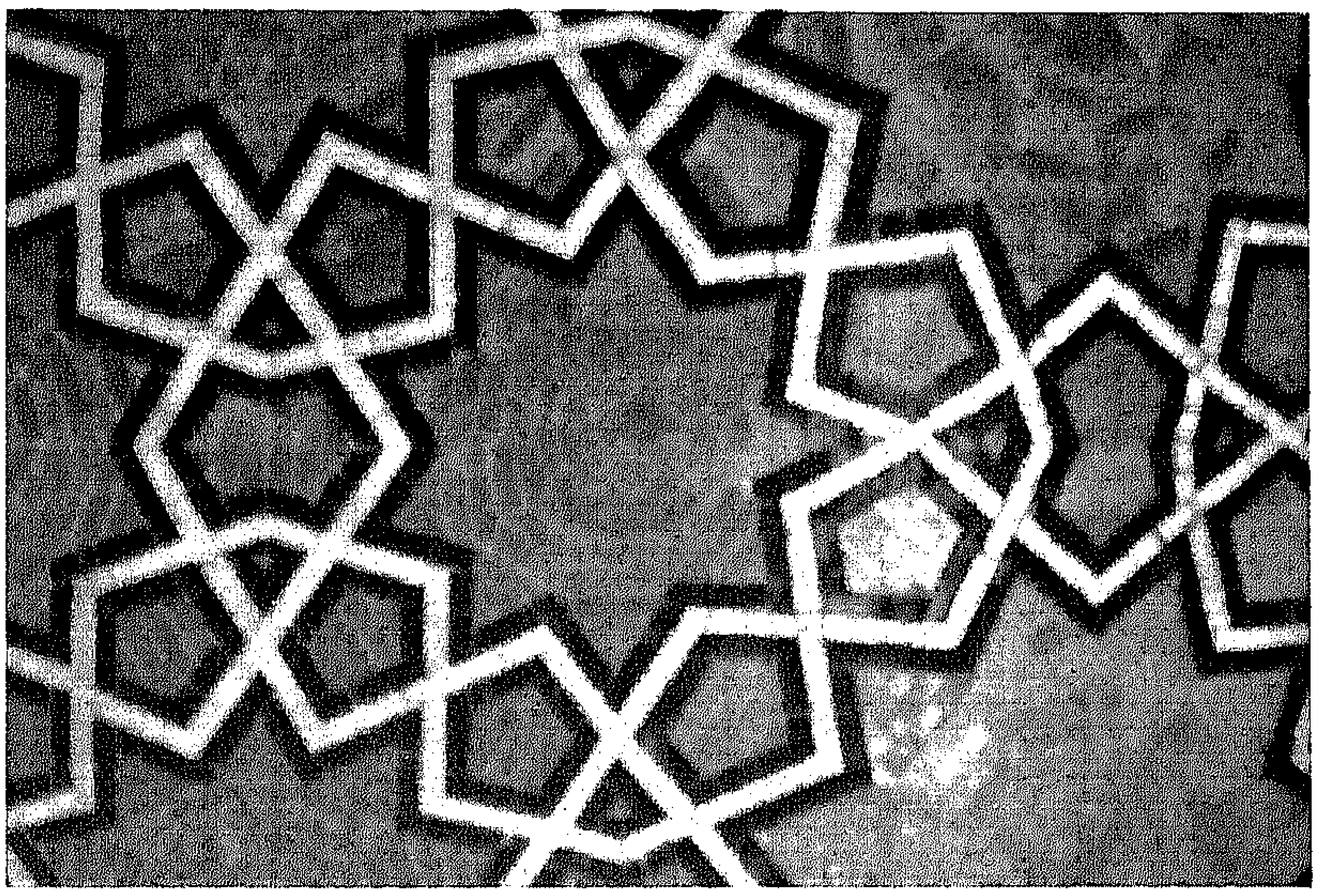

صورة رقم (1)

ندرك من هنا الجمال والمنفعة في الفن الاسلامي، الا أن العلاقة بين الفن والمنفعة تتجاوز المعنى الذي عرف في الفنون الأخرى. يقول جلال الدين الرومي(6): " هل يرسم أي رسام صورة جميلة حباً في الصورة نفسها، دون أن يأمل المنفعة من ورائها. وهل يكتب خطاط كتابة فنية حباً في الكتابة عينها، دون أن تكون القراءة هي غايته منها؟ " ثم يقول مرة أخرى: " ان الصورة الظاهرة انما رسمت لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الأخيرة تشكلت من أجل ادراك صورة باطنة أخرى، على قدر نفاذ بصيرتك."

وهذا معناه أن الفن الاسلامي عندما يجمع بين الجمال والمنفعة، فانه يفرد في الوقت ذاته قصداً فلسفياً لا يؤثر على جمال ونفعية الشيء المنتج. هذا القصد هو الغاية الباطنية الرمزية على حسب تعبير جلال الدين الرومي، ويحتاج الوقوف عندها الى العلم والقدرة على حد تعبير الغزالي. ان العلاقة بين العلم والقدرة مبنية على التوازن، حيث يمكن اعتبارهما تجلياً لجوهر خفي، ولو أعدنا التأمل في الفن الاسلامي لوجدنا ثنائيات متناقضة تختفي الحدود بينها، فهو

"يشهد على وحدة تمحو الحدود الفاصلة بين الجمالية والحرفية، بين الروحية والحسية، بين المجانية والنفعية... أي بين القلب واليد، بين الغيب والوجود" (7).

ان تأمل النظام الخفي الذي يحكم توزيع الأشكال والألوان في الزخارف الاسلامية (صورة رقم 2) على سطح ما، سيقودنا الى النظام الخفي الذي يحكم الوجود بأسره، بما فيه من كواكب ونباتات وأرض ظاهرة، وعوالم غيبية. وسنقرأ في الخط كذلك صفاء القلب وهندسة الروح، صورة بعد أخرى على قدر نفاذ بصيرتنا. ولو تأملنا في سجادة أو طبق خزفي فسنجد الأطر والهوامش وهي الرسوم والنقوش التي تسبق قلب السجادة الذي يعتبر رمزاً للجنة، ويعرف باسم الجنينة، أي تصغير جنة، فالسجادة لم تعد مجرد صوف منسوج، وانما أصبحت شاهد على عالم الغيب، تظهر مراتب الوصول اليه. وهكذا سنجد الأمر في جميع القطع الفنية الاسلامية، تزاوج بين الجمال والمنفعة من جهة، وحقيقة وفلسفة من جهة أخرى. ان ما يلزمنا لادراك الجانب الأول هو حواسنا، أما لادراك الجانب الثاني فلا بد من البصيرة. يقول جلال الدين الرومي: " عندما يصفو قلبك وتتحرر روحك، سوف تتمكن حينها ان ترى بعيني فؤادك كل ما يوجد خارج هذا العالم، سترى حينها الصورة والمصور".



صورة رقم (2)

ندرك الآن أن وظيفة الفن الاسلامي تكتسب صفات خاصة، وتدعو الى البحث عما يوحد الأعمال والمنتجات ضمن منهج واحد. ان هذه الوظيفة تخضع لما يمكن أن يسمى نظام ثنائيات، فهي أولاً: وظيفة فنية تتمثل في الشهادة على عالم الغيب، والشهادة على الفلسفة الجمالية. فالخط كلام موحى يسعى الى جمالية شكلية. وثانياً: هي وظيفة نفعية تتمثل في الاستجابة الى الحس الغريزي، واستجابة الى الحس الروحي عند الانسان. وأخيراً: هي وظيفة عملية بين الفنان المبدع والصانع المنفذ.

ان القيمة التي يضيفها الفن الاسلامي الى قطعه المنتجة، والتي سبق ذكرها وهي الفلسفة الخاصة أو جوهر العمل الفني ان صح التعبير، تنفصل كلياً عن الوظيفة العملية للقطعة. فالسجادة التي أدت دورها في اكساء الأرضية ومنح الدفء، واضفاء الحس الجمالي، اتخذت محوراً وظيفاً مختلفاً تماماً ومنفصلاً عن وظيفتها الأولى في كونها شاهد على عالم الغيب ورمز لما بعد الوجود. ولا نجد هنا أي تعارض بين الوظيفتين. وكذلك الأمر بالنسبة لمختلف أنواع المنتجات الفنية كالرقش والخط والعمارة. قد تكون الوظيفة الجديدة للفن الاسلامي خاصية له وحده، فوظيفة الفنون القديمة لم تخرج عن اطار العمل الفني، أي أنه لا يوجد انفصال بين مضمون العمل وشكله وفلسفته، فالتمثال ذو القيمة

الجمالية العالية والذي يمثل آلهة ما، ويعبر عن فلسفة ومعتقد معين، لا يخرج عن هذه الوظيفة. ربما كان الفن الاسلامي الفن الوحيد الذي عاش مع الانسان في نموه ووجوده ومعيشته، في جوعه وعطشه ولباسه. في بيته ومسجده ومدرسته.

الحركات الفنية الحديثة اقتربت من مفهوم الوظيفة في الفن الاسلامي، فنجد أن حركة الباوهاوس التي ظهرت عام 1919 في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى، قائمة على أفكار تتحدث عن العمل الجماعي لتغير وجه العالم، وتتحدث عن تحرير الفن من الذاتية ورفع وظيفته الاجتماعية الى مرتبة عالية وجعلها الهدف الأسمى للفن، ووحدت بين الابداع والصنعة، الموهبة والتقنية، وأثارت روح العمل الجماعي، أيضاً كانت شهادة على تزاوج الجمال والمنفعة في الأعمال الفنية. ونجد أيضاً أن حركات التصميم في القرن التاسع عشر، والتي ظهرت في انجلترا تحاول الربط بين الفن والصناعة [8]. وفي عالم التصميم الحديث تجد أن التصميم يتحدد في كونه المعالجة الوظيفية للشكل، فلكل تصميم وظيفة محددة، هذه الوظيفة تخضع لعلم وأسس منهجية، فالتصميم الحديث علم وفن. ان هذه الدعوات في مدارس التصميم الحديثة والمعاصرة كانت مبدأ ومنهجاً في الفن الاسلامي منذ خطواته الأولى.

يعتمد الفن الاسلامي على فلسفة تصنف الأشياء فيها الى مطلق ونسبي، والمطلق الحقيقي، أو الجوهر الحقيقي في الفلسفة الاسلامية هو واحد، هو الله وحده. وباقي الأشياء نسبية عرضية. فالمضمون والموضوع والصراع والفردية والذاتية أصبحت أشياء مطلقة في الفن الاسلامي، والمضمون الذي تناوله مضمون مطلق، والموضوع الذي يعالجه أيضاً مطلق. وكذلك كافة المصطلحات الفنية من ذاتية وفردية. والمطلق بالضرورة سيقود الى التوحيد. يتضح من هذا ان وظيفة الفن الاسلامي ليست مرتبطة بالمضمون، بل بالمبدأ الذي يقوم عليه هذا الفن، ولكي نفهم الوظيفة بشكل أفضل لا بد من استيعاب المبدأ.

يقوم مبدأ الفن الاسلامي على علاقات متساوية بين الانسان من جهة والعالم الخارجي او الطبيعة من جهة أخرى. بل على الأكثر من هذا أن الفن يوحد بينهما كون الانسان والطبيعة آيات ومخلوقات لاله واحد، فكل ما في الوجود من مخلوقات وجمادات، وأرض وكواكب وفضاء، مخلوقات، خلقها الله وهي دليل على وجوده وقدرته، ونحن كبشر لا نرى الله بأعيننا بل ندركه بقلوبنا من خلال الشواهد الكثيرة الدالة عليه، ومن خلال الفطرة السليمة والعقل الواعي. بذلك يمكن القول بأن الانسان والطبيعة تجليات لجوهر خفي، لحق واحد يسبح الوجود باسمه ويسجد لوجهه. فلا صراع ولا تضاد بين الانسان والطبيعة. أما العلاقة بين الانسان وذاته، فهي علاقة بين أنا النسبة وأنا المطلق، أنا الجوهر وأنا العرض، " من عرف نفسه فقد عرف ربه" [9]. والعلاقة بين الانسان وذاته لا تهدف الى انتصار جانب على آخر، وانما تهدف الى غاية واحدة لا صراع فيها وهي الشهادة على وحدة الغيب مقابل وحدة الوجود. والمعرفة التي تمثل طريقة ادراك هذا الوجود[10].

قد يعود بنا الحديث عن وظيفة الفن الاسلامي الى الحديث عن المبادىء الكبرى التي استقى منها منهجه في الطرح، مثل التوحيد والتجريد والهندسة. ان هذه العناوين ستردنا بدورها الى الثنائيات التي تحكم الفن الاسلامي، والتي سبق ذكرها. فالتجريد لا يمكن أن يظهر الا عبر نقيضه، أي عبر الحسي والملموس، كما يؤدي التوحيد الى الحقيقة، والظاهر الى الباطن. وبطريقة أخرى فان الأول يؤدي الى الثاني، فالظاهر يؤدي الى الباطن، والتوحيد يؤدي الى الحقيقة وهكذا. على أن التناقض هنا لا يمنع من وجود وحدة بين المفهوم ونقيضة. فالتجريد لا يتجلى الا عبر المحسوس أي لا بد من وجود الثاني ليظهر الأول في محاولة للوصول الى الجوهر. وبما أن الغيب واحد فلا بد أن يتوحد الوجود بالمقابل، فالوجود صورة أو تجلي للغيب فاذا كان الغيب موحداً فبالنتيجة الوجود موحد. وهذا ما يحتم التعامل مع

الوجود على أنه كائن موحد فالانسان والنبات والحيوان والسموات والأراضين، تجليات لفنان واحد، هو المبدع والمصور.

وبطريقة أخرى، الأصل الواحد، ينقسم الى عالمين، ظاهر وباطن، روحي وحسي، غيب ووجود، ونستطيع أن ندرج ثنائيات عديدة وفقاً لهذا التوزيع، بما فيها الانسان الذي يمثل وحدة مصغرة من هذا الوجود بشقية الروحي والحسي. ان الفن الاسلامي اتخذ هذه الفلسفة محوراً ثالثاً ليبثها عبر منجزاته بطريقة تدفع العين والعقل والقلب، الى البحث عن هذه المعاني في الكون وفي النفس، وتأتي الاجابة بالتوحيد جوهر الدين الاسلامي ومحوره الأول الذي تقوم عليه قوانين الدين وأسسه. ان الدين الاسلامي لم يضع تصوراً للفن ولا لوظيفته، وانما صاغ منهج للحياة، بين الحلال والحرام، وصاغ العلاقة بين الانسان وربه، وبين الانسان والطبيعة، وبين الانسان ونفسه. ومن هذا المنهج استخلص الفنان المسلم ما يلبي حاجاته الروحية والحسية، فلا شيء قبيح، ولا شيء بدون فائدة، وكل شيء يشهد على جوهر واحد. هذه الأفكار بلورها الفنان المسلم الذي هو أصلاً صاحب حرفة، أينما وجد، بغض النظر عن أصله أو جنسه، نجدها تتردد في المسجد، في البيت، في الكتاب، في أسلحة الحرب، في الرقص الصوفي والمديح والانشاد. فالفن الاسلامي متاح للجميع وغير محدد بمكان أو فئة من الناس، وهو فكر وعمل، ابداع يومي، يتفاعل مع الانسان، ويستمد ضوابط العمل والاتقان والاخلاص من الدين الاسلامي. الفن حول حياة المسلم أينما كان الى لوحة فنية ذات رسالة جوهرية، يشكل الايمان بها الخلاص والنجاة. فهو دعوة للتأمل، للتسبيح والعبادة.

لكن دعوة العبادة هذه، ليس من الضروري أن تتحدث عن الاسلام، حقائقه، أو معتقداته، أو شخصياته، وان كان من الطبيعي أن يتناول الفن هذه الموضوعات، ولكن الفن الاسلامي تناولها كما يتناول الوجود كله وكل ما يجري فيه من زاوية اسلامية. فلم تكن وظيفة الفن نقل المرئي وانما اظهار اللامرئي، والقوانين الخفية التي تحكم الوجود. فوظيفة الفن الاسلامي ايصال المعرفة بطريقة واضحة. ومن اتصال الانسان بالغيب والعالم الماورائي اتخذ الفن صفة القداسة. قد يتحدث الفن الاسلامي عن أي موضوع ويكون الفن اسلامياً (صورة رقم 3)، اذا تلقى الفنان الموضوع بحس اسلامي صحيح وعبر عنه بروح الاسلام. وعلى ما سبق تكون مجالات الفن الاسلامي هي كل مجالات الوجود من خلال النفس البشرية المؤمنة، التي أنعم الله عليها بالتجاوب مع روح الكون.

صورة رقم (3)

من الطبيعي أن تكون الحقيقة الأجمل هي الحقيقة الأشمل وكلما اتسعت رقعة اللوحة وتناسقت جزئياتها كان ذلك أقرب لحقائق الوجود وأقرب للتصور البشري السليم. فطريقة الفن في التعبير تختلف عن طريقة العلم وطريقة البحث الذهني المجرد. لقد عمل الفن الاسلامي على توسيع رقعة الحياة، بوصل ما بين السماء والأرض والدنيا والآخرة وما بين الانسان والكائنات الأخرى والفرد والجماعة وما بين الفرد والجماعات الأخرى التي تعمر هذا الكوكب. وكان حريصاً على ابراز قدر الله من وراء الأحداث والأشياء للأسباب التالية:

1. أن هذه حقيقة ولا تتم واقعية الفن الا اذا تم ابرازها.
2. تتبع هذه الحقيقة وتتبع آثارها في الحياة التي تفرضها الفنون، متعة بحد ذاتها لأنها تستجيب لحقيقة فطرية داخل النفس البشرية هي حقيقة التطلع الدائم الى قدر الله المجهول، وجزء من مهمة الفن الامتاع.
3. رسم هذه الحركة الخفية دون أن تظهر للعيان يعطي اللوحة جمالاً أخاذاً لأنه استجابة لنزعة فطرية أخرى في النفس البشرية هي الايمان بما لا تدركه الحواس.
4. أن هذا يمنح اللوحة سعة هائلة حين يجعل وراء الأقدار المكشوفة المعلومة، المقدرة التي تسير الناس في الظاهر، قدر آخر خفياً هو الذي يحرك تلك الأقدار المكشوفة وبذلك لا ينتهي المنظر عند هذه المقاطع الحادة البارزة الملموسة وانما يأخذ امتداداً آخر هو في حقيقته امتداد لا نهائي لأنه يتصل بالقوة الأزلية الأبدية.

الفن الاسلامي يأخذ من الاسلام شموله وسعته وتعبيره عن فطرة الكون لذلك هو يعرض الحياة متصلة متناسقة مترابطة محكومة بقانون واحد. تصوير الحياة البشرية على نطاق واسع متصل بالخالق والأحياء يضفي عليها جمالاً وفي نفس الوقت لن يفقدها هذا الشمول وسعة الأفق شيئاً من دقة تفصيلاتها وروعة تحليلاتها وعمق النفاذ الى جزيئاتها الصغيرة، وانما هو يمنح هذه التفصيلات والتحليلات نفاذاً أعمق حين يصلها بالمعنى الكبير الذي يشمل الوجود.

في سبيل هذه الصورة الشاملة للحياة البشرية يهتم الفن الاسلامي بابراز دور العقيدة في حياة الانسان لكن ليس من الضروري أن تذكر صراحة أو يذكر الدين وانما ترسم الحياة من خلال العقيدة وأثرها في النفوس فالاحساس بجمال الكون عبادة، والاحساس والارتباط بالكائنات الأخرى عبادة ...الخ. وحين يرسم الفن الاسلامي هذه الملامح من خلال العقيدة بطريقة الفن لا بطريقة الوعظ فانه يكسب الحياة سعة مؤكدة، فضلاً عن اعطاء الحياة هدفاً وأصالة وعمقاً حين يكلها الى قيم ومعايير أكبر من حياة الفرد، بل أكبر من حياة الانسان كله لأنها معايير الكون كله المتجه الى الله بالعبادة[11]. فالفنان المسلم الذي تجاوز الواقع ليصل الى الجوهر الحقيقي، حيث القيم السامية، الجمال والحق والخير، يجد نفسه متحداً مع الكون وكائناته في التسبيح باسم الله، " وان كل شيء الا يسبح باسمه"[12].

الهوامش

1. - الصايغ، 1988، ص242-270.
   - فيشر، 1998، ص 13-23.
2. أبو حيان التوحيدي: من أعظم النقاد في تاريخ الأدب العربي، حكيم وفيلسوف عاش في القرن الرابع الهجري، نشأ في بغداد وتوفي في شيراز عام 414هـ.
3. بهنسي، 1987، ص97.
4. جان كوكتو: (1889-1963) أحد أعمدة الثقافة الفرنسية، نبغ في مجالات متعددة، الاخراج السينمائي، الكتابة المسرحية، الشعر، الرسم والنحت.
5. موندريان: (1872-1944) هولندي الأصل من أهم فناني القرن العشرين، ومن مؤسسي الفكر التجريدي الهندسي، أول من كشف خصائص الشكل واللون الطبيعيين، وتوصل الى أن الخط المستقيم والمنحني مكمن التشكيل وهما ما يحققان التوازن في العلاقات الشكلية التي تعبر عن النقاء الجوهري.
6. جلال الدين الرومي: 604هـ، جلال الدين محمد بن محمد بن حسين بن أحمد بن قاسم بن مسيب بن عبد الله بن عبد الرحمن بن أبي بكر الصديق، ولد بفارس لأسرة قيل إن نسبها ينتهي إلى أبي بكر. خاض غمار الفلسفة، والتوحيد، وصل في تأملاته وبحوثه العميقة المستفيضة واشراقاته ومكاشفته الى الذروة الابداعية، فعرف ذاته وعرف موجده ومبدعه. فاق علماء عصره وحلق في متاهات الحقيقة حتى بلغ الذروة الابداعية. ُعرف بالبراعة في الفقه وغيره من العلوم الإسلامية.
7. الصايغ، 1988، ص253.
8. بسيوني، 1983. بتصرف.
9. حديث شريف
10. انظر الباب الأول، الفصل الثاني من هذه الدراسة: مفاهيم خاصة بالفن الاسلامي.
11. قطب، 1983، ص119-134.
12. قرآن كريم

الباب الأول

الفن الاسلامي بين الوجود والمفاهيم

الفصل الثاني

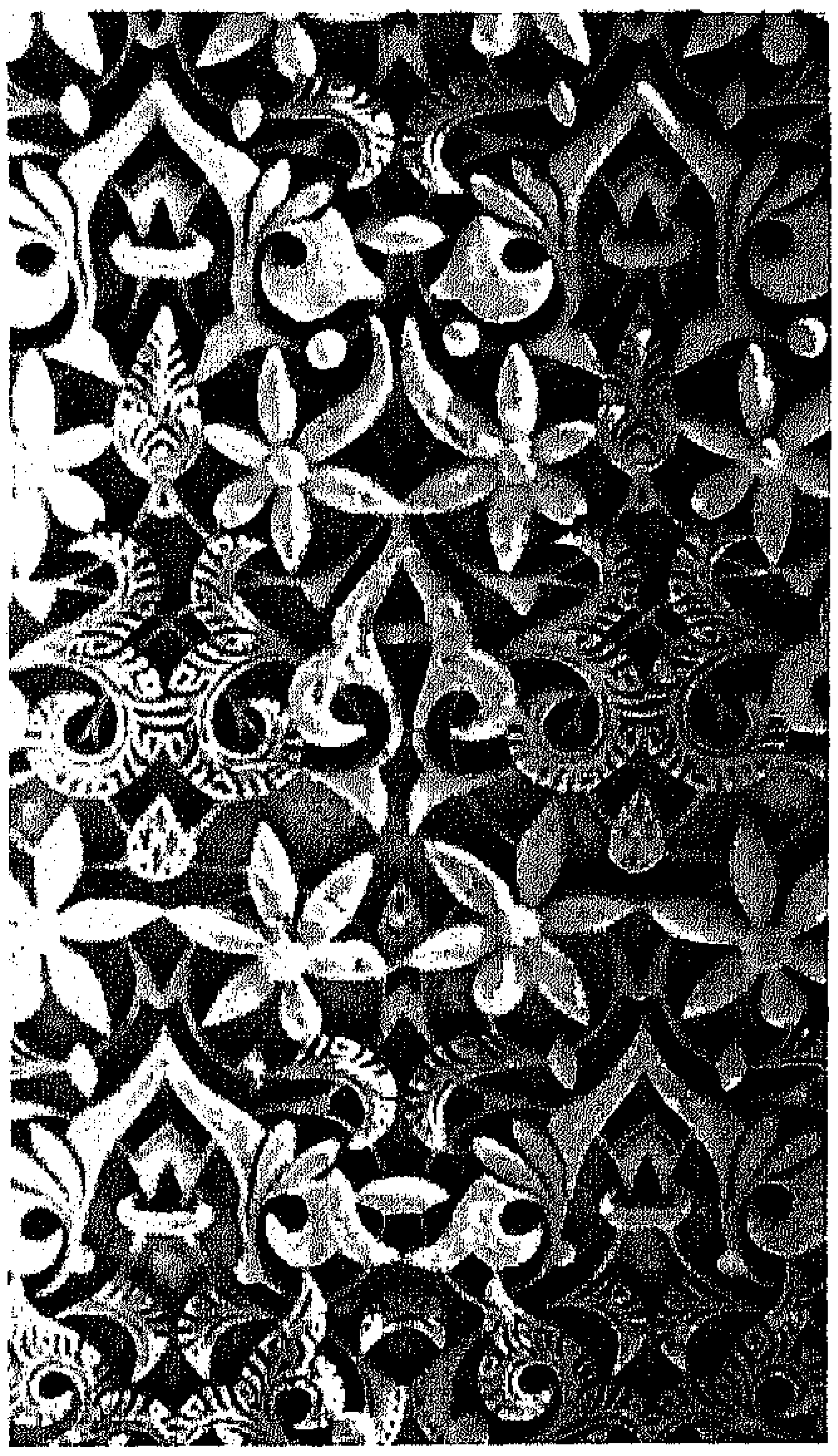
مفاهيم خاصة بالفن الاسلامي

1. لغة العين
2. موضوع الفن الاسلامي
3. اللون والمساحة والفراغ

1. لـغة العـين[1]

توصلت الحركات الفنية الحديثة الى ما يمكن اعتباره ثورة أو ذروة ما توصل اليه الفن الحديث، حين اعتبرت العمل الفني عملاً قائماً بذاته، وحين اعتبرت عناصر العمل من خط وشكل ولون، لغة تشكيلية هي بحد ذاتها المضمون الذي يسعى اليه الفنان. قبل أربع عشر قرناً تقريباً أدرك الفنان المسلم العلاقة بين اللغة البصرية والانسان كاملاً، فصاغ من النقطة والخط والشكل واللون، لغة هندسية رمزية تجريدية، تعلمت العين قراءتها من خلال المنهج الاسلامي، الذي تعامل مع الفنون البصرية على أساس التصورات الفكرية فالفنان يرسم ما يعرفه عن الشيء وليس مايراه، لذلك كان توجه الفن الاسلامي التعبير عن المرئي وليس نقله. ومن هنا كانت لغة الفن الاسلامي هي النقطة والشكل متجاوراً ومكرراً، الخط مستقيماً أو منحنياً واللون الى جانب اللون، والدائرة المكتملة، والنظام الخفي الذي يوزع الأشكال على السطح، ويوزع الألوان على الأشكال. هذه العناصر شكلت أيضاً مضمون العمل الفني. واتخاذ عناصر العمل الفني واعتبارها مضمون العمل هو بحد ذاته ابتكار لم يسبق اليه أحد، ونقاط التلاقي التي تجمع بين الفن الاسلامي وبين الحركات الفنية الحديثة هي في حقيقتها اختلافات قائمة على اختلاف الفلسفة والرؤية لكل فن، وهذا بالطبع لا يشكل تمايزاً أو تفضيلاً وانما جزء من شخصية كل فن وخصوصيته.

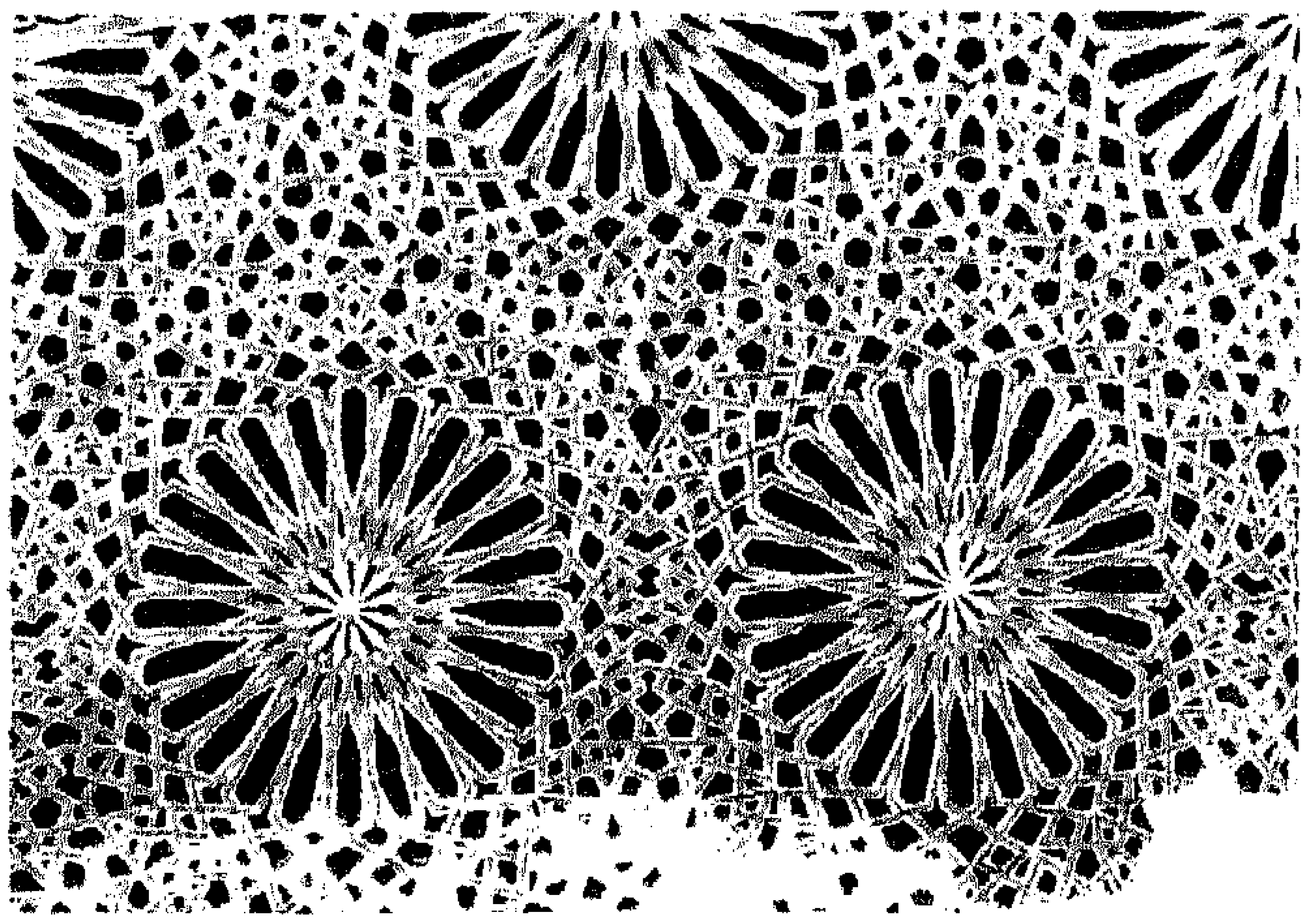
أدرك الفنان المسلم العلاقة بين العين والعقل، فجعل من فنه لغة تتوجه الى العين أولاً وتجعل منها طريقاً للوصول الى الانسان (صورة رقم 4). فالشكل الذي يمتلك دلالات ظاهرة وباطنة لم يكن اعتباطياً في الفن الاسلامي، وانما نتيجة عقلية قامت باستيعاب الرؤية الاسلامية للوجود، وأدركت امكانيته الرمزية والدلالية، وأدركت الصدق الذي يتضمنه الشكل المجرد في التعبير عن الحقائق، فلا مجال فيه للمشاعر والنزوات، وبذلك يكون الوسيلة الأمثل للوصول الى الجوهر. وعرفت كيف تؤلف بين الشكل واللون من خلال علاقات رياضية جمالية، ما هي الا نتيجة علم ودراية بالعين التي تعمل على نقل الصورة الحسية الى المخ، وببواطن النفس البشرية التي تحسن التفسير والادراك. فالفن الاسلامي فن رياضي حسابي يخاطب العقل ويخاطب الوجدان والحس، ولا ينتهي بانتهاء عملية الرؤية.



صورة رقم (4)

لقد قام الفنان المسلم بتحويل أفكاره الى نماذج مجردة وأشكال هندسية، والأشكال الهندسية تعتبر وسيط فعال لادراك العالم المرئي (صورة رقم 5)، فخصائصها تسمح بتركيز معلومات كثيرة، في أقل صورة ممكنة، فهي كما يقول "مار" [2]، واحدة من الطرق التي تساعد على فهم العالم المرئي، لأن لها القدرة على اختزال المعلومات. تختزل العالم

بين أضلاع مثلث، أو في محيط دائرة. انها أشكال مجردة لمعاني مجردة، وفي الفن الاسلامي تكتسب الأشكال الهندسية صفة رمزية فيتحول الشكل الى رمز وتتحول اللغة الى لغة رمزية، فلا قول ولا تصريح، انما اشارة وتلميح.



صورة رقم (5)

ان عملية تحويل الشكل الى رمز تحتاج الى عقلية على مستوى عالي من الحس والحدس[3]، لما في الرمز من حشد للطاقة النفسية والوجدانية التي تتجاوز المعنى المباشر له، فالرمز ايحاء اصطلح عليه لوجود علاقة بين الدال والمدلول. قد يوحي بأشياء لا شعورية من الصعب التعبير عنها بالكلمات، لذلك يكون الوسيلة الأنجح في التعبير عن الحقائق المجهولة أو غير المدركة حسياً. ونظرية الرمز تحدد فكرة العلاقات الرمزية حيث تفترض وجود جواهر كونية تجمع بين جواهر جزيئات الواقع -وان اختلفت أعراضها- انها الوحدة العميقة بين جواهر الموجودات، على تعدد صياغتها وألوانها حيث تتجاوب العطور والألوان والأصوات على مستوى الصياغة الشكلية، وهكذا تنهار في بصيرة الفنان الحواجز الطبيعية بين مجالات الحس والوجدان فيصبح الكون وحدة واحدة تتعدد وسائل ادراكها، وتستعير الوسيلة من الأخرى ما يعينها على الايحاء، فتتداخل الحواس وتصل العين الى مستوى السمع وتصل الأذن الى مستوى الرؤية.

يرى "فرويد"[4] أن عملية التذوق الجمالي هي محاولة للوصول الى المعنى الحقيقي الذي يعكسه المحتوى الواضح للتمثيلات الرمزية. في الفن الرمزي يبدأ الفنان من الواقع ويتجاوزه لاكتشاف العلاقات بين مظاهر الوجود، وهو يعتقد في وحدة النشاط الجمالي في جوهره، يؤكد على أهمية السطح وتنظيمه، ويفصل بين السطح والعمق فيشد الانتباه الى ما وراء الشكل، والى الحقيقة التي تكمن خلف المرئي. ان الشكل الرمزي يتضمن معاني مكثفة لأفكار غير مرئية، بحيث توحي صياغتها بالفكرة أكثر من تمثيلها. فالهدف هنا وضع الفكرة بصورة حسية، من خلال علاقات شكلية توقظ المشاعر الجمالية. ان ما يحقق الاستمتاع في فن الزخرفة في الفن الاسلامي مثلاً هو البنية الشكلية ومعالجة الفراغ وليس مضمون الشكل بحد ذاته. فالمثلث والمربع والدائرة أشكال لا تثير الحس الجمالي بذاتيتها وانما من خلال النظام الذي يصيغها ويوزعها في الفراغ.

والرمز تجريد للأشياء من ماديتها من أجل أن تبلغ الكمال في هندسة الصور، فالأشياء عندما تتجرد تفقد طبيعتها الشيئية وتكشف عن جوهرها الوجودي. وفي هذه الحالة تترابط بواسطة الحس والخيال بعد تنحية دور المنطق. وتكتسب صفات الأشياء معاني صورية فنشعر أن للهواء طعم، وللزهور بريق معدني وترتقي الاثارة فتصل الى المعاني الروحية وتوحي بأسرار النفس، فالتجريد في المذهب الرمزي يرد الأشياء الى أصولها.

التجريد يعني التبسيط وصولاً الى الانسجام المرئي. التجريد الحرية في تعديل الطبيعة، من أجل أغراض التعبير. والفنان الرمزي يميل الى الغموض والسرية في التعبير عن المقاصد فهو لا يعنيه وصف الأشياء التي رسمها وانما غايته تصوير فكرتها. فالرمزية تقوم على أسس تخيلية، يستخدم فيها الفنان تمثيلاته التصويرية من النوع الذي يمكن التعرف عليه، ويعمل على اعادة صياغتها بطريقة تتخذ الأشكال فيها ترتيب غير منطقي مما يحدث تأثيراً رمزياً.

تتمركز فكرة الدين الاسلامي حول مفهوم الله الواحد واثبات أن لا اله غيره، ومن الناحية الجرافيكية يمكن اعتبار أن مفهوم الاله الواحد هي الفكرة التي يحاول الدين الاسلامي اقناع العالم بها، لذلك نرى أن الفن الاسلامي يتخذ من هذه الفكرة محوراً أساسياً في أعماله يصورها ويدل عليها بطريقة رمزية، بحيث يتوصل المشاهد بنفسه الى حقيقة الاله الواحد. اذن الفن الاسلامي هنا يشير، يرمز، يختزل، لا يصرح وانما يجعل من المشاهد مكتشفاً لتلك الحقيقة، وهذا ما يجعلها أكثر اقناعاً ورسوخاً. وهذه النقطة تتلاقى مع غاية الجرافيك الحديث الذي يعتمد على استنتاج الانسان بنفسه للفكرة المطروحة من خلال العمل.

ان اللغة التي يستعين بها الفن الاسلامي لتقديم رسالته، هي في الأساس صورة حسية بصرية، قراءتها تستوجب الاندماج في العمل وتسخير كامل الطاقة المعرفية والخبرات السابقة واستثارة الذاكرة البصرية وما الى ذلك من عمليات ذهنية معقدة لادراك المعنى الماورائي للصورة. لقد استطاع المسلم أن يسيطر على عملية الادراك الحسي بخلقه احساس داخل العمل الفني. هذا الاحساس يبدأ من العين التي تنقل المرئي الى الجهاز العصبي لتبدأ سلسلة من العمليات الذهنية يتم من خلالها التوصل الى المعنى المقصود. ان ادراك الأشكال الهندسية وتفسيرها يفتح مجالات عديدة للتأويل، لما فيها من معاني، وبالاضافة الى الغموض الذي يعد صفة للشكل المجرد، تتصف الأشكال في الفن الاسلامي بأن لها خاصية التجدد الدائم من خلال التكرار ومجاورة الأشكال لبعضها، وتراكبها، وهذا ما يجعل العين في احساسها متنقلة في أرجاء العمل، تنتقل من الشكل الكلي الى الوحدات الأصغر الى أن تصل الى الشكل المفرد.

وعملية الرؤية تتأثر بالمجال المحيط، فاللون لا يدرك بمعزل عن الشكل والمكان والمساحة، وانما يعتمد كل على الآخر في عملية الادراك. ان العقل البشري ينظم هذه العملية من خلال نظام زمني لا يتجاوز أجزاء من الثانية، فهو يبدأ بادراك اللون ثم الشكل ثم الحركة. والادراك الخطوة التي تلي الاحساس وهو يتضمن نوعاً من الوعي والتميز الذي لا يمكن أن يحدث عن طريق الاحساس. والادراك يتأثر بعوامل عديدة تتدخل في فهمنا للأشياء وحسب نظرية الجشطالت[5] فان ادراكنا للأشكال يكون كلياً ثم يكون للأجزاء والتفاصيل. فالعقل يعمل على رؤية الأجزاء ككل ثم ينتقل الى التفاصيل، ويعمل على اكمال الصورة ذهنياً واضافة الأجزاء الناقصة. لأنه يدرك الصورة كوحدة واحدة أولاً ثم ينتقل الى الأجزاء، فالعين عندما ترى خطين متجاورين مثلاً يدركان على انهما مربع، لأن العقل هنا أكمل الصورة بخبرته. والادراك كما يخبرنا الغزالي: " هو أخذ صورة المدرك، وهو في حقنا نوعان: حسي وهو الظاهر المتعلق بلذة الحواس الخمس وباطني وهو العقلي والوهمي. أما ادراك العقل فيفارق ادراك الحس من وجوه: اذ يدرك العقل الشيء على ما هو عليه، من غير أن يقترن به ما هو غريب عنه. والحس لا يدرك اللون، ما لم يدرك معه العرض والطول والقرب والبعد وأمور أخرى غريبة عن ذات اللون. والعقل يدرك الأشياء مجردة كما هي ويحررها عن قرائنها الغريبة. وأيضاً فادراك الحس يتفاوت فيرى الصغير كبيراً والكبير صغيراً وادراك العقل يطابق المدرك ولا يتفاوت بل اما أن يدركه كما هو عليه أو لا يدركه" [6].

ان الصلة بين العين والمخ البشري، تدفع الى الحديث عن العلاقة بين الفن والمخ البصري. فالفن عمل عقلي مدخلاته ومخرجاته تعتمد على الرؤية الحسية، هذه الرؤية ليست فعالة ما لم تدخل الى عالم الادراك والفهم، والصورة الحسية تنتقل الى المخ عبر شبكية العين المتصلة بجزء من القشرة الدماغية مجهز لاستقبال الاحساسات البصرية، وهذا الجزء من القشرة الدماغية مكتمل النمو منذ ولادة الانسان، غير أن الأجزاء المحيطة به والمسؤولة عن تفسير الصورة البصرية تتطور على مراحل مختلفة من حياة الانسان، وهذا يعني ارتباطها بالخبرة والمعرفة التي يكتسبها الانسان خلال حياته. تحدد وظيفة الرؤية على أنها "نيل المعرفة الخاصة بالعالم" [7] وصحيح أن هناك أنواع من المعرفة يمكن أن يكتسبها الانسان من حواس أخرى، الا أن العين تعتبر الحاسة الأكثر فعالية في الحصول على المعرفة، وفعاليتها تعتمد على عمل المخ والبيئة الخارجية، فعندما يبدأ المخ بتفسير صورة ما فانه يقوم باستحضار كم هائل من المعلومات ويستخرج منها ما يريده، ويقارن المعلومات الواردة اليه بالمعلومات المخزنة، والمعلومات المخزنة أصلاً نتيجة مدخلات معظمها بصرية، وكما يقول ماتيس[8]: " ان النظر هو بالفعل عملية ابداعية تتطلب مجهوداً". ان المخ البشري من خلال تفسيره يحاول البحث عن الثوابت والأشياء الجوهرية الخاصة بنيل المعرفة حول العالم، والفن الاسلامي يتمحور حول جوهر الأشياء وحقيقتها، ومن هنا يمكن القول أن وظيفة الفن الاسلامي هي امتداد لوظيفة العقل البشري.

ذكر أن الفن الاسلامي يقدم أشكالاً جديدة تدرك من خلال العلاقة التي تحكم توزيع الأشكال على السطح، ان الشكل المتجدد هنا يتيح مجالاً أكبر للتأويل والاكتشاف وعدم الملل والانتقال في الرؤية من مستوى الى مستوى آخر. تثبيت العين على نماذج الزخرفة يجعلها ترى أشياء غير واضحة أو مرئية من النظرة الأولى مثل الدوائر والأشكال والأجزاء المكررة أي البنية الشبكية للأشكال الزخرفية، وهذا ما يقود الانسان الى تخيل أو ادراك ورؤية أشياء غير منظورة. بطريقة أخرى انه الفن المرئي الذي يقود الى اللامرئي والى الابصار وادراك الماورائي. ولا يعتمد الفن الاسلامي على محور واحد في الرؤية، وانما محاور متعددة تجعل العين في حركة مستمرة، مما يولد الاحساس بالحركة، الناتجة عن احساس الفنان وتجربته وليس نتيجة قواعد محددة. والحركة احساس بالعين يتولد عند ادخال أكثر من صورة ذهنية الى الدماغ بطريقة سريعة. والحركة أيضاً فن علمي رياضي يخاطب العقل والوجدان نتيجة ارتباط الحس بالفكر والفن بالعلم.

كان العرب قبل الاسلام يعتمدون على التخاطب الشفهي وبلغت عندهم منزلة الخطابة والشعر مبلغاً عظيماً، حتى أنه كانت تقام أسواق خاصة للتنافس في فنون الالقاء. ولعل الطبيعة البدوية التي كانت تحكم المنطقة، فرضت نمطاً معيناً من الحوار والتواصل، بحيث طغت الصورة المسموعة في الثقافة والمعرفة على الصورة البصرية. هذا ويمكن القول أن الصورة البصرية في الثقافة الاسلامية قد بدأت منذ تدوين القرآن الكريم، الأمر الذي فرض وجود أنظمة للتعامل مع هذه المعجزة الربانية، فازدهر فن الخط العربي والزخرفة والتجليد وغيرها من الفنون. والقرآن الكريم معجزة لفظية ذات بلاغة منقطعة النظير، يتضمن صوراً ذهنية كثيرة يقدمها من خلال الوصف البلاغي، فنرى الجنة والنار، وأهوال يوم القيامة، عبر الحروف والكلمات. انها البلاغة الكلامية التي تقدم درجات عليا من الشرح والفهم تدفع السامع أو القارىء الى الرؤية فعلاً. وقد يكون هذا ما لفت نظر الفنان المسلم الى أهمية الصورة البصرية وتأثيرها في عمليات الفهم والادراك. لذلك كان عليه أن يصيغ لغة بصرية تتصف بالبلاغة والايجاز، وتتماشى مع المنهج الرباني. والرؤية في المنهج الاسلامي ذات حديث طويل فهي تتعدى الادراك الحسي لتصل أعلى درجات العبادة، فالاحسان وهو أعلى مراتب الايمان أن تعبد الله كأنك تراه، والرؤية هنا قلبية اي أن ترى بعيني قلبك لا بعيني رأسك. ومعنى رؤية الله

ادراكه وادراك عظمته وقدرته وكمال صفاته، فان حدث هذا، لا شك تخشاه وترجوه وتحبه وتطيعه، وتعبده، أي أن يصل الانسان الى الغاية التي من أجلها خلق. والفن الاسلامي يريد الوصول الى هذه النتيجة عبر العين واللغة ليصل الى مستوى من الادراك حيث تحتجب اللغة والصورة ليقف الانسان أمام الشهادة.

والعين من أعظم النعم على الانسان، فهي نافذته للدخول الى العالم المرئي. ولها في اللغة العربية دلالات واسعة، بالاضافة الى كونها أداة للبصر، هي مصدر للماء، وهي الحرف اللغوي الذي وجد فيه الفراهيدي[9] ضالته ليبدأ به قاموسه الشهير " كتاب العين". ولها معاني متصلة بالبصر والمشاهدة، مثل ذو العين، وهو الشخص الذي يبعث لتجسس الأخبار. والعين تدل على اصابة الانسان بالسوء. وهي الشمس، وحقيقة الشيء وأصله وما الى ذلك من معاني لا يتسع المجال هنا للاحاطة بها، الا أن المقصود من ذكر بعضها هو بيان الجمع بين المعاني الحسية والعقلية، فهي تجمع بين معاني البصر الحسي وبين عمل العقل، وهذا كان له أثر كبير في عمليات شرح التفسير والادراك للصورة البصرية بالنسبة لمؤلف العمل الفني أو متلقيه على حد سواء. فالمشاهد الذي يستقبل الصورة البصرية يحولها الى أنظمة التفسير والادراك العقلية. وما الصورة الا نتيجة عمل عقلي، شكلت العين المورد الأكثر كرماً بالنسبة له، فهي العضو الوحيد الذي ينقل الصور والمعرفة البصرية التي لا سبيل للحصول عليها من العالم الخارجي الا عن طريق العين، والحقيقة أن الابحاث الحديثة أكدت على أن 90% من المعرفة تنتقل الينا عن طريق العين. بالاضافة الا أن هذه الصور متدفقة باستمرار فلا يتوقف عمل العين الا اذا أطبقت الجفون أو فقد الانسان حاسة البصر.

والعين هي مقصد الفن الاسلامي الأول، سواء في مجال القراءة والتأمل أو في مجال التذوق والفهم. فهي لم تعد مجرد أداة للعقل أو آلة حسية أو تخيلية، وانما أصبحت تمثل الانسان بكليته، عقله ومخيلته وحسه. وهي تقرأ لغة مكونة من شكل وخط ولون ومساحة، فتشكل هذه العناصر أبجدية اللغة ومنها تتألف الكلمات والجمل والرموز والاشارات، باتباعها نظاماً يؤلف فيما بينها ويشكل سر اللغة وجوهرها. وبالتالي فهم اللغة انما يتم بفهم النظام الذي يسير الشكل واللون، ويصيغ العلاقات والقوانين بينهما. ان الفن الاسلامي بعيد عن الزمان والمكان، لا رواية فيه ولا ابطال، ولا انفعال أو حدث، لكن العين تعرف كيف تقرأ الفعل عبر الخطوط والأشكال، وكيف تقرأ الفرح في الألوان، وتدرك الرموز والاشارات من خلال تلاقي الخطوط وتقاطعها. وحين تصل العين لهذه المرحلة من الفهم والادراك، تحتجب اللغة والصورة لتظهر صورة أخرى باطنة تراها عين القلب.

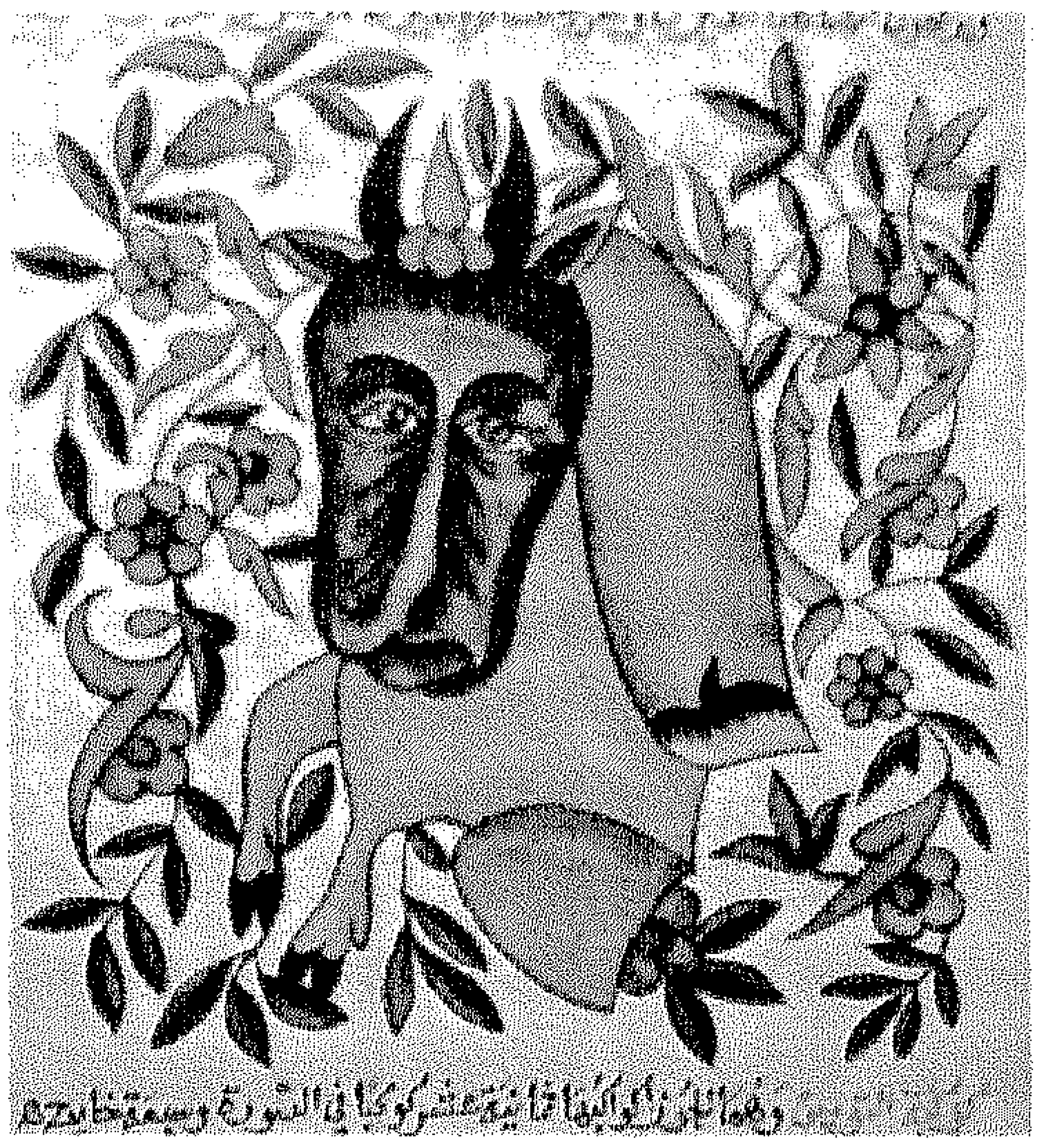
وعن العلاقة بين العين والعقل يقول الغزالي: " العين تدرك من الأشياء ظاهرها وسطحها الأعلى دون باطنها، بل قوالبها وصورها دون حقائقها. والعقل يتغلغل الى بواطن الأشياء وأسرارها ويدرك حقائقها وأرواحها، ويستنبط سببها وعلتها وغايتها وحكمتها وأنها مم حدثت وكيف خلقت، ومن كم معنى جمع الشيء وركب، وعلى أي مرتبة في الوجود نزل، وما نسبته الى ضالته وما نسبته الى سائر مخلوقاته". وفي موضع آخر يقول: " العين جاسوسة من جواسيس العقل وكلها بأخس خزائنه وهي خزانة الألوان والأشكال لترفع الى حضرته أخبارها فيقضي فيها بما يقتضيه رأيه الثاقب وحكمه النافذ والحواس جواسيسه سواها وهي من خيال ووهم وفكر وذكر وحفظ، ووراءهم خدم وجنود مسخرة له في كافة الحاضر يسخرهم ويتصرف فيهم استسخار الملك عبيده بل أشد"[10]. من ذلك نستطيع القول أن العين امتداد للعقل ووظيفتها امتداد لوظيفة العقل.

ان العمل المشترك بين العين والعقل، والمفهوم الاسلامي للمرئيات والمرتبط بمفهوم الله، يفسر اهمال البعد الثالث وغياب المنظور في الفن الاسلامي. فالله هو المطلق وما عداه عرضي، ووجود الكائنات وجود نسبي بالنسبة

اليه، فهو الأول والآخر، وما عدا وجهه زائل. والرؤية التي عبر عنها الفنان المسلم في فنه، هي بعين الله التي لها القدرة على الاحاطة بكل التفاصيل. ان هذه الرؤية قادت الفنان المسلم الى التعبير عن طريق المنظور الروحي، وهذه الطريقة لم تكن جديدة وانما هي معروفة منذ الألف الثالث قبل الميلاد، لكن الفنان المسلم أعاد صياغتها بما يتناسب ورؤيته.

لقد رفض الفن الاسلامي المنظور الخطي الذي يحدد بطريقة رياضية أوضاع وحجم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث انطلاقاً من زاوية بصر محددة، واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوى النظر. فمع أن المنظور الخطي يعبر عن الواقع بدقة متناهية الا أنه يحدد زاوية رؤية الأشياء، وهذا لا يتماشي مع الرؤية الاسلامية التي تنظر الى الأشياء من خلال عين الله المطلقة. فالمنظور الروحي الإسلامي يقدم الأشياء بطريقة مسطحة بحيث يكشف جميع الخصائص الشكلية لها، آخذاً بعين الاعتبار عدم مضاهاة خلق الله من خلال إهمال البعد الثالث باعتباره المضمون الروحي للكائنات الحية والمرتبط بقدرة الله القادر وحده على نفخ الروح. والأشياء في المنظور الإسلامي تظهر من خلال عين الله التي لا تتحدد بزاوية نظر، بل تعتمد على الرؤية الإشعاعية الشاملة والواضحة وهي رؤية من جميع الجوانب لأنها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة فالله يملأ الوجود. ولأن الفنان غير قادر فعلياً على الإحاطة بجميع الأشياء الموجودة بالنسبة إلى الله بشكل مجسم، عمد إلى تجميع إسقاطات الرؤية الإلهية المختلفة وصفها على سطح واحد.

أما عن رؤية الموضوع من خلال عين الله، فإن هذه الرؤية تخلق موضوعاً جديداً غير موجود ومنفصل عن الواقع، وهذا ما يخلق مواضيع جديدة في الفن الاسلامي. والفنان هنا لا يهمل الواقع وإنما يستعير منه عناصره ويعرضها على سطح واحد، مما يتيح لها الاندماج في العمل الفني، وهذا ما نراه في المنمنمات وفي الصور التوضيحية المرافقة للمخطوطات (صورة رقم 6)، ذات الحجم الصغير نسبياً، أما في الصورة الكبيرة فإن العنصر الواحد ينفصل ليصبح لوحة مستقلة لا علاقة له بشيء وهذا ما نراه في الزخرفة الاسلامية، وقد يعود العنصر ليشكل جزءاً من لوحة منمنمة.



صورة رقم (6)

ويأتي الهدف من المنظور الروحي إبراز الأشياء بوضع مجابه للناظر من خلال أجمل ما فيها دون أن يشوه المنظور البصري حقيقتها، فالرسم هنا إسقاط للأشعة وليس انعكاساً عنها. أما عين الناظر فهي تبقى في حركة دائمة مطلقة دون قيود فلا خطوط أفق ولا نقاط تلاشي تحد من حركتها، وإنما تتحرك ضمن خط سير مختلف في حركة لولبية من بؤرة الصورة إلى الحواشي مروراً بالعين حيث يشكل تتابع العين الخط اللولبي الذي تنتظم فيه الأشكال البشرية. وما يضيف ميزة أخرى إلى المنظور الروحي. أن الخطوط الإشعاعية متوازية في الفراغ فلا تتجمع، والظل إن وجد يخضع لمصدر نور إلهي متغير.

أما عن الفراغ في المنظور الإسلامي فقد فسر على أنه فزع مرتبط بإبليس، لذلك فإن ملء المساحات بالعناصر الكثيفة لا يسمح للشيطان بممارسة عبثه، يبدو هذا التفسير ساذجاً، إلا أننا إذا عدنا إلى نظرية المنظور

الروحي قد نجد مبرراً أكثر إقناعاً، فالأشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة إلى الأشياء على اختلاف وجودها، تصطدم بعدد غير محدد من الأشياء التي يعمل الفنان على التقاطها وينقلها إلى لوحته، ومهما اجتهد الفنان في التقاط هذه العناصر إلا أنه عاجز عن الإحاطة بها جميعاً نظراً لوفرتها. ويمكن أن نفهم هذا من خلال الكواكب الموجودة في السماء، فأشعة الشمس تصطدم بها على اختلاف موقعها وتظهرها على صفحة واحدة بشكل كثيف، فإذا ما استطاعت العين رؤيتها فذلك لعجز في الرؤية. فهذه العناصر المتواجدة في خلفية العمل الفني إنما يفسر وجودها المترامي في البعد فتتداخل في كون الصورة، وتتقدم المسافات فيما بينها لتبدو لحمة في هذا الكون تتشابك فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حد ممكن.

امتد الفن الاسلامي لأكثر من ألف عام، في مناطق مختلفة، تتباين باللغة والعادات والتقاليد، والأصول والأجناس. الا انه كان واحداً من حيث الجوهر، فلا اختلاف حقيقي بين مخطوطة من أواسط آسيا، أو زخرفة مسجد في بلاد الشآم، أو منمنمة من بلاد فارس. ولم يتغير الفن الاسلامي من عصر الى عصر تغيرات جوهرية، وانما اقتصرت التغيرات على تفاصيل صغيرة لا تقترب من الفلسفة أو النظرة العامة التي ينظر بها الاسلام الى الكون والانسان. لذلك لا نجد اختلافاً في توجهات الفن الاسلامي من عصر لآخر. على أن هذا لم يمنع من ازدهار لون أو أسلوب في منطقة دون أخرى، أو في زمن دون آخر.

التشابه هنا رغم تباعد الزمان والمكان، يؤكد منهج التوحيد الذي يغلف الأعمال الفنية بلا استثناء. ان التوحيد يرتفع في الفن الاسلامي من كونه مبدأ ليصبح غاية. واستيعاب فكرة التوحيد ستسهل قراءة الفن الاسلامي بشكل كبير، فالتوحيد بالاضافة الى كونه المبدأ الأساسي الذي انطلق من الدين الاسلامي، هو في نفس الوقت المبدأ الذي ينبثق منه الفن. ومن هذا المبدأ يبرز مسار جديد في القراءة يفرض علينا النظر الى الفن الاسلامي على أنه تجل واحد لفنان واحد.

بين الفن الاسلامي والدين الاسلامي علاقة جوهرية، الا أنها غير تقليدية، فالفن لم يكن يوماً وسيلة تبشيرية للدين الجديد، ولم يخدم الدين بطريقة مباشرة، الا أنه في الوقت ذاته لا يمكن فصله عن الدين. فمنذ الأثر الأول(11) الذي تم وفق المنهج الاسلامي كان الفن حاضراً تماماً، وبعد ذلك لم يبتعد بخصائصه ومميزاته عن الأعمال الأولى. ان الفن الاسلامي استمد من الدين الرؤيا الاسلامية التي شكلت المنطق والفلسفة، وهذا ما جعل العلاقة بين الدين والفلسفة علاقة صوفية، فلسفية، ايمانية. فالتوحيد ترجم في الفن الاسلامي الى نظام شامل وفلسفة تحكم الخط والشكل واللون، والعلاقة القائمة بين الأشكال والخطوط، وكذلك ستظهر العلاقة بين الله والانسان بلغة فنية، كنظام كوني يتجلى في كل شيء، وكنظام رياضي هندسي يشكل رمزاً للمبدأ الديني. ان الألف في الخط العربي هي التي تنظم شكل وقياس سائر الحروف، والألف بمثابة الواحد. والعلاقة بين النقطة التي تشكل مركز الدائرة والنقاط التي تقع على محيط الدائرة كالعلاقة بين الرب وسائر العباد، فالله هو نقطة الأصل، مركز الكون والانسان نقطة على المحيط، يدور حول المركز الذي لولاه لا وجود له.

ان قراءة الفن الاسلامي تحتاج الى ما أسماه الغزالي، النور الذي يقذف الله به الى القلب، هذا النور هو الذي سيمكننا من قراءة ما وراء الحرف من رسالة باطنة، هذا النور هو الذي سيقيم الألفة بين الانسان والكون، عندها ستتحول القراءة الى علاقة بين المشاهد وبين ما يرى. وقد ذكر في موضع سابق قول لجلال الدين الرومي " الصورة الظاهرة انما لتدرك الصورة الباطنة، والصورة الباطنة تتشكل لادراك صورة باطنة أخرى، على قدر نفاذ بصيرتك" أي أنه للنفاذ الى الصورة الأعمق لا بد من احساس ملهم وذوق عالي لكي تتعرف الى المدلول من خلال الدال. والمدلول

هنا مجرد والتجريد لغة للقلب ولهجة من لهجات الروح. فالتجريد يعمل على مزج الحس بالفكر والعلم. أما الذوق فهو الاندماج في النظام، ادراك حركته، ادراك الشكل الواحد المتعدد، فلا يعود الشكل رمزاً لمعنى محدد وانما لغة تتجسد فيه معاني متعددة.

لفهم الفن الاسلامي لا بد من فهم الدين وفلسفته ، والرؤية الجمالية التي تقف وراء رسم الأشكال الهندسية والنباتات بهذه الطريقة المجردة والمسطحة، ان ادراك الفهم الاسلامي للوجود وللانسان وللغيب، يجعلنا ندرك لماذا لم يحضر الانسان والحيوان والنبات، كما يحضر في الواقع. حينما ندرك أصل الموجودات والنظام الالهي الذي يسير الكون ويتجلى في أصغر خلية من خلايا الانسان كما يتجلى في ورقة الشجر وقطرة الماء، نفهم الزخرفة الاسلامية وتوزيعها على السطح.

ان التعامل مع الفن الاسلامي في وقتنا الحالي أشبه بالاكتشاف، فالعلاقة معه منقطعة منذ نحو قرنين من الزمان، فهو لم يعد جزء من حياتنا اليومية، يتسرب في أصغر التفاصيل، وانما انحصر وجوده في الأماكن التي تعد تراثية ومن الزمن القديم، أو حفظ في متاحف والعديد منها خارج البلاد العربية والاسلامية، وبذلك يكون قد حفظ في أماكن مقتصرة على فئة معينة من الناس، في حين أن الفن الاسلامي منذ بدايته كان متاحاً للجميع. ان انقطاع الحوار بين العين والفن الاسلامي، أدى الى غياب اللغة فنسيت العين القراءة، ولم تعد قادرة على فهم الشكل واللون، وأصبحت لغة الفن الاسلامي للاسف تستعصي على الكثيرين، فالذاكرة خالية من الفن الاسلامي في مبادئه وصفاته، والخط والزخرفة لم تعد من المدخلات الحسية للعقل، والمنمنمة لم تعد جزء من التكوين البصري.

الهوامش

1. - الصايغ، 1988، ص43-72.
- رفلة، 1975، ص5-25.
- بهنسي، 1987، بتصرف.
- زكي، ما علاقة الفن بالمخ البشري، مجلة بلاغ.
- عطية، 1996، بتصرف.
Rivka, Thinking eye, 2002. -

2. مار: (1945-1980) عالم نفس بريطاني دمج دراسات علم النفس، والذكاء وعلم الأعصاب ووضع نموذج لعملية الرؤية التي تبدأ بالادراك الحسي وتنتهي بالادراك المعرفي.
3. الحدس: يعرف الغزالي الحدس بأنه: "فعل الذهن يستنبط بذاته الحد الأوسط والذكاء قوة الحدس".
4. سيغموند فرويد: (1856 - 1939) ولد في مدينة فريبورغ، من أصل يهودي، درس الطب وعلم الأحياء. وتابع دراسته في العلوم. تعمّق في دراسة الخلايا العصبية بالمجهر، وله العديد من النظريات في علم النفس.
5. نظرية الجشتالت: مدرسة في علم النّفس تأسست عام 1912، اهتمت بدراسة الادراك الحسي الانساني، وتركز على دراسة التجربة بوصفها وحدة متكاملة. ويؤمن علماء علم النفس الجشطالتي بأن النمط أو الشكل هو أهم عناصر التجربة. والنمط الكامل - طبقا لنظرية هؤلاء العلماء - هو الذي يُعطي المعنى لكل عنصر من عناصر التجربة منفردًا. وبعبارة أخرى إن الكل أهم من ضم الأجزاء بعضها لبعض. وكلمة الجشطالت ألمانية الأصل وتعني المثال أو الشكل أو الهيئة.
6. نجم، 2000، ص 38.
7. زكي، ما علاقة الفن بالمخ البشري، مجلة بلاغ.
8. هنري ماتيس: (1869-1954) هو رسّام فرنسي. من كبار أساتذة المدرسة الوحشية تفوق في أعماله على أقرانه، استعمل تدريجات واسعة من الألوان المنتظمة، في رسوماته الإهليجية (كانت تُعْنى بالشكل العام للمواضيع، مهملة التفاصيل الدقيقة)، يعتبر من أبرز الفنانين التشكيليين في القرن العشرين.
9. الفراهيدي: (100-174 هـ) أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري، عربي من الأزد ولد في عُمان وتوفي في البصرة. مؤسس علم العروض ومعلم سيبويه وواضع أول معجم للعربية وهو معجم العين.
10. نجم، 2000، ص 471.
11. تعتبر قبة الصخرة المشرفة الأثر الاسلامي الأول، وهي إحدى أهم المعالم المعمارية الإسلامية في العالم، ذلك أنها إضافة إلى مكانتها وقدسيتها الدينية، تمثل أقدم نموذج في العمارة العربية.

2. موضوع الفن الاسلامي[1]

ان الحديث عن الموضوع في الفن الاسلامي يبدو أمراً صعباً أو معقداً، فهو يدفع للبحث عن الانسان وأفعاله وعن الطبيعة كمصدر للجمال، كما اعتدنا أن نرى في فنون الحضارات المختلفة. والصعوبة في هذا المجال تكمن في اختفاء الانسان والطبيعة كعنصرين أساسيين، أو على الأقل كنموذجين للجمال والكمال. وكل ما نراه في الفن الاسلامي هو أشكال هندسية أو نباتية وابداعات خطية لا تخرج عن كونها خطوط وأشكال ومساحات لونية. وهذا لا ينفي بالطبع وجود الهيئات الآدمية في الفن الاسلامي، الا أن وجودها المحدود عولج بأسلوب خاص مما أضفى عليها تعبيراً يبتعد بها عن واقعيتها وأدرجها ضمن مفهوم الخطوط والأشكال.

والحقيقة أن الموضوع في الفن الإسلامي يختلف اختلافاً كبيراً عن المواضيع التي عولجت في فنون الحضارات المختلفة السابقة أو المعاصرة للإسلام. فالخط وموضوع المنمنمات[2] ليست إلا وسيلة لإبراز العناصر الفنية واللغة ليست إلا وسيلة لإبراز التشكيل والتخطيط في الحرف العربي.

في الفن الإسلامي يتراجع الموضوع نهائياً أو يسقط فلا يعود له أساس أو جوهر في إبداعية هذا الفن، واسقاط الموضوع هنا ليس إهمالا أو تهميشاً وإنما هو قصد وغاية. وغيابه لا يشكل سمة من سمات الفن الإسلامي فقط، وإنما يخلق أسلوباً جديداً للتأمل والقراءة والفهم والتذوق. وعليه يكون لاسقاط الموضوع قيمة ايجابية، فغياب الموضوع يفتح أبواباً للاجتهاد والتأويل مما يحول الفن إلى كائن حي قادر على التكيف مع البيئة والزمان، وفي الوقت الذي كان يمكن أن يبرر غياب الإنسان والطبيعة بهيئتها الواقعية بصورة سلبية، أو على الأقل كان من الممكن أن يدرج الفن الإسلامي تحت قائمة الفنون التزينية أو الزخرفية التي عرفت قبل الإسلام، نرى أن الفن الإسلامي قد انتشر وهيمن في بيئات مختلفة وعند شعوب عرفت بفنونها المتميزة.

وقبل الكشف عن ما يمكن أن يسمى الموضوع أو الموضوع البديل في الفن الاسلامي، لا بد من القاء الضوء على سبب اختفاء الانسان كشكل والطبيعة كمشهد من الفن الاسلامي، وهذا بالطبع يقود الى تحديد الموقف الديني من الانسان والطبيعة أولاً. فالفن الاسلامي كما ذكر في أكثر من موضع من هذه الدراسة يستمد منهجه من ثوابت وأسس الدين الاسلامي، لذلك لا بد من العودة الى الدين بين الحين والآخر للوقوف على النظرة الدينية تجاه الأشياء والموجودات.

ان التصور الاسلامي للكون والانسان والحياة هو أشمل تصور عرفته البشرية فهو يأخذ الوجود كله، بمادياته وروحانياته وكائناته ومعنوياته. انه التصور الذي يأخذ الانسان جسماً وروحاً وعقلاً، بصورة مترابطة متحركة كما في واقع الحياة. وهو يأخذ الانسان فرداً وجماعة، بارتباطاته الاقتصادية والاجتماعية والفكرية وبضروراته وأشواقه. يأخذه فرداً في جيل، وجيلاً ضمن أجيال في الدنيا وفي الآخرة. ثم يأخذه بصورة تربطة مع كائنات الكون وجماداته ويربط بين الكل برباط واحد محكم هو: ارادة الله التي هي نظام دقيق لا فوضى فيه ولا اضطراب، والاسلام وحده هو الذي شملت فكرته هذه الجوانب أما العقائد والأنظمة الأخرى فقد أخذت جوانب من هذه الشمولية، لذلك كان هناك قصور وخلل في التوازن.

يبدأ التصور الاسلامي من الحقيقة الالهية التي يصدر عنها الوجود ثم يسير مع هذا الوجود في كل صوره وأشكاله وكائناته وموجوداته، ويعنى بالانسان عناية خاصة كونه خليفة الله في الأرض فيعطيه مساحة من الصورة ثم

يعود بالوجود كله مرة أخرى الى الحقيقة الالهية التي صدر عنها واليها يعود. وهكذا يشمل التصور الاسلامي كل دقائق الكون سواء المدرك حسياً أو غير الحسي، ما يدركه العقل وما تدركه الروح في الدنيا والآخرة. ويحدد الدين مفهوم النسبي والمطلق في الوجود، فالإنسان والطبيعة موجودات نسبية إزاء وجود الله المطلق، والله هو الحي الباقي وكل ما عداه زائل وما الإنسان والطبيعة إلا إشارة إلى الوجود الحقيقي وهو الله. من هذا الفهم يتضح أن الحاضر هو الغيب والجوهري هو الغيب والباقي هو الغيب، فهو الوجود المطلق والحاضر المطلق والحي المطلق.

يعتمد الفهم الديني للإنسان على فهم ثنائية الغيب والوجود، الرب والعبد والعلاقة هنا لا تخضع لصراع، وإنما ارتباط قدري فالوجود وهو عالم الشهادة مقابل عالم الغيب. والإنسان هو العبد مقابل الرب وما وجوده والطبيعة إلا للشهادة على القدرة الإلهية. وبالتالي يصبح الاهتمام بالإنسان وأفعاله اهتمام بما هو عرضي وزائل أي باطل. ولو عدنا للدين مرة أخرى سنفهم لماذا لا يهتم الفن الاسلامي بالعرضي والزائل كموضوع للعمل الفني.

والله في التصور الاسلامي هو الخالق المدبر، الذي خلق كل شيء، وهو القادر الذي لا حد لقدرته، المهيمن على خلقه في السموات والأرض، قدرته مطلقة، وهو واحد متفرد متسلط، بيده ملكوت كل شيء واليه ترجع الأمور. ان صورة الله في التصور الاسلامي خالية من اضطراب الأساطير واختلاطها، وخالية أيضاً من أي انحراف أو قصور. أما الكون المنبثق من ارادة الله فهو شيء جميل ومتحرك متعاطف مع الانسان متجاوب معه، فالكون جميل والجمال جزء من بنيته الأصلية، الكون صديق للانسان كل ما فيه من كائنات ذات حس وادراك، ثم انه كون متناسق متوازن، والتوازن فيه سمة بارزة أدركتها البصيرة الملهمة في ومضة من ومضات الروح قبل أن يصل اليه العلم. وبالنهاية هو مخلوق لا عبث ولا باطل في خلقه.

والانسان في التصور الاسلامي خليفة الله بالأرض، مكرم عند الله، خلقه في أحسن صورة ومنحه مواهب جمة وسخر له كل ما في الكون ليقوم بدور الخلافة. وهو مخلوق واسع الأفق، ذو جوانب متعددة منها الحسي الذي يرى منافع الأشياء، والمعنوي الذي يدرك من هذه الأشياء ما فيها من جمال. وهو مطالب بألا يطغى جانب على جانب، فيأخذ الحياة بكليتها ويتلقاها بنفسه كلها كاملاً بجميع طاقاته ليصبح جديراً بالمكانة التي منحه الله اياها. ويجمع بين الانسان وسائر المخلوقات صلة مادية حقيقية، ألا وهي الاشتراك في نفس المادة التي خلقت منها جميع المخلوقات، ثم تعددت أنواعها بعد ذلك وتفرقت أشكالها.

الانسان في التصور الاسلامي مكون من عنصران مختلفان ممتزجان في كيان واحد، قبضة من الطين، ونفخة من روح الله، والطين يتمثل في عناصر الكون المادية من أكسجين وكربون وكالسيوم، قبضة تتمثل فيها رغبات الأرض وضرورات الحياة، ونفخة من روح الله تتمثل فيها اشراقة الروح الصافية وقوة الوعي المدركة وقدرة النفس المريدة. اذن الانسان بشقيه كيان واحد، شق أرضي يعمل، وشق روحي يتعبد. والعبادة عمل والعمل عبادة. والانسان كذلك مزيج من الضرورة القاهرة والاشراقة الطليقة من القيود وقد يغلب جانب على جانب في بعض الأحيان.

ان هذه النظرة من شأنها أن ترسم للانسان صورة واقعية تشمله كله في جميع حالاته، فلا تسلط النور على الشر وتجعل منه فضيلة ولا على الضعيف وتجعل منه بطولة، ولا تغفل الجوانب العليا من كيانه. والجانب الوجداني من الانسان هو أدخل الجوانب في الفن، فالتأثير هو العنصر البارز فيه. فالعواطف فطرية عند الانسان فان كان غايتها تحقيق هدف الحياة، فانها تهدف الى ربط شقي الانسانية بعلاقة نظيفة مثمرة متماشية مع الناموس، فالحديث عنها وابرازها في صورة فنية جميلة جزء من مهمة الفن الاسلامي.

ان تحديد الموقف الديني من الانسان والطبيعة يمكن من ادراك اختفاء الانسان والطبيعة كموضوع في الفن الاسلامي، وهذا من شأنه أيضاً أن يكشف النقاب حول أسرار الزخرفة الاسلامية بنوعيها النباتية والهندسية، وتجليات الخط العربي، وبالتالي الوقوف على الموضوع الحقيقي الذي تناوله الفن الاسلامي.

والحديث عن غياب الصورة المعتادة من شأنه أن يفتح باب النقاش حول قضية منع التصوير في الفن الاسلامي ولو بشكل مختصر[3]. فقد ألقي على عاتق هذا المنع نزوع الفن الاسلامي الى الزخرفة والعناية بالخط العربي، كبديل لغياب التصوير. وفي هذا المجال نورد رأي اثنين من أبرز المفكرين والباحثين العرب في مجال الفن الاسلامي، وبالطبع لا تشكل هذه الآراء قوانين أو قناعات ثابتة، وانما هي محاولات لتفسير غياب الانسان واللجوء الى الزخرفة، كما لا تشكل تقديساً لآراء هذين الباحثين، فالمجال هنا لا يتسع لطرح كافة الآراء الواردة في هذا المجال.

ونبدأ مع الباحث اللبناني سمير الصايغ[4]، حيث يرى أن قضية منع التصوير في الفن الاسلامي لم تحرم بشكل واضح في القرآن الكريم الا أنه ورد في الأحاديث النبوية تحريم التصوير أو اشارات الى تحريم التصوير. وعلى هذا هيمنت قضية تحريم التصوير على السبب وراء اختفاء الصورة أو بالأصح عدم احتلالها مركز الصدارة في الفن الاسلامي، الا أن هذه القضية حدت من رواجها على نحو كبير. هذا ويسيطر الاعتقاد بقضية التحريم على آراء الكثير من دارسي الفن الاسلامي والباحثين فيه بأنه السبب وراء اختفاء الصورة. فقد ساد الاعتقاد بأن تحريم التصوير في الاسلام كان وراء ظهور فن الزخرفة أو أثر على الفن الاسلامي باتجاهه نحو التجريد، ونحن هنا لن نناقش قضية تحريم التصوير أو عدم جوازها فهي قضية لا بد لمن يناقشها أن يكون عالماً بفقه الدين الاسلامي. انما المقصود الوقوف على السبب الحقيقي وراء توجه الفن الاسلامي الى التجريد والزخرفة واهماله للصورة والانسان بالشكل المعهود. والقصد هو العودة الى العلاقة بين الدين والفن واستنباط الموقف الجمالي الذي رسمه الدين ليكون نهجاً يسير عليه الفن. ان تحريم التصوير بالدين الاسلامي لم يكن أمراً واضحاً كتحريم الخمر والميسر وانما هو أمر يقبل المناقشة والجدل، خصوصاً أن التحريم جاء للحد من الممارسات الوثنية السائدة والتي تتعارض مع الركيزة التي يقوم عليها الدين الاسلامي وهي التوحيد. اذن فتحريم التصوير كان من الناحية الوظيفية وليس من الناحية الانسانية الابداعية، والقصد منه التصدي للوثنية والابتعاد عن تمثيل الخالق أو التشبه بصفاته كونه الخالق والمصور وحده.

وقضية التحريم في الدين الاسلامي ليست مقتصرة عليه، ففي الديانة المسيحية خاضت التصاوير ما يعرف بحرب الأيقونات في بداية المسيحية حتى وصلت أخيراً الى مرحلة تصل الى القداسة، وفي الديانة اليهودية كان التصوير ولا يزال أمراً محرماً.

الأمر المثير الآخر في هذه القضية هو الذوق العام للعرب قبل الاسلام، فالبيئة الصحراوية لم تكن يوماً مغرمة بالتصوير، كما يوضح د. ثروت عكاشة[5] في كتابه التصوير الاسلامي وكما يذهب د. عفيف بهنسي في كتابه جمالية الفن العربي، حيث يقول: "ان تحريم التصوير لم يكن مرتبطاً بموقف الرسول صلى الله عليه وسلم من التصوير بشكل شامل وانما هو تقليد يمتد الى أزمنة بعيدة قبل الاسلام". وبهذا نستنتج أن الدين الاسلامي لم يأمر الفن بشكل مباشر وانما قدم رؤية شاملة للانسان والعالم والفن أخذ بهذه الرؤية.

هذا ولا يمكن تعليل غياب الموضوع في الفن الإسلامي إلى تحريم الدين بصورة مطلقة، مع أن هناك آراء عديدة تعزي إلى بعض الأحاديث النبوية تحريم التصوير[6]، ولا يلتقي غياب الموضوع مع الفن الحديث أيضا. على الرغم من أن الفن الحديث قد ألغى الموضوع وأجاز العمل بعيداً عن الإنسان والطبيعة ضمن توازن يعتمد على الشكل

والموضوع. إلا أن الفن الحديث بهذه الصياغة يعتمد عل تطور المجتمعات الأوروبية والتحولات الثقافية التي حدثت مع الثورة الصناعية وبالتالي لا يمكن اسقاط هذه الرؤية على الفن الإسلامي وإنما يجدر بنا العودة إلى المعين الذي ينهل منه الفن الإسلامي منهجه وفلسفته مرة أخرى. فالعلاقة بين الدين والفن توضح أن وراء غياب الموضوع بعداً فلسفياً وآخر جمالياً.

ولنعد إلى البدايات ولد الفن الإسلامي في المسجد ويعتبر المسجد اليوم متحفاً بحق للفن الإسلامي لما فيه من عمارة وخط وعناصر فنية عديدة، وفي الوقت نفسه لا يمكن نسيان دور المسجد كمكان للعبادة والصلاة. كذلك الأمر في فن الخط العربي الذي أول ما تجلى في المصاحف وفي العمارة الدينية، وهذا ما دفع وظائفية الفن الإسلامي لأن تتجلى في السجاجيد والمنابر والمحاريب والبوصلات. هذه الأدوات وغيرها لم تتوقف عند وظيفتها المعتادة وإنما تحولت إلى مجال واسع للفن(7). وهذا يعني أن الدين الإسلامي ومنذ البداية يسري في عروق الفن، وبما أن هذا الفن لا يبشر بالدين ولا يشرح ولا يفسر، فلا بد للعودة إلى فهمه حول الإنسان والطبيعة لفهم غيابهما في الفن الإسلامي. وهذا ماتم مناقشته في بداية الحديث بهذه النقطة.

نفهم مما سبق أن غياب الموضوع هو نظرة جمالية ومبدأ فلسفي. ان العلاقة بين عالم الغيب وعالم الشهادة تتحول الى فن، والفن وهو الشهادة الانسانية الكبرى لا يصدر الا عن مؤمن يشهد أن لا اله الا الله، ويسلم بأن كل شيء بأمر الله. فالخطاط مثلاً قبل أن يمارس عمله يقوم بما عليه من فرائض من وضوء وصلاة حتى يأتي خطه جميلاً وحسناً، ويشير ابن البواب(8) في رسالته عن الخط الى ضرورة التفرغ الكلي لصناعة الخط والتسليم لمنطقها الخفي حيث يقول: " لا تسمح ببعضها الا لمن آثرها بجملته وأقبل عليها بكليته ووقف على تأليفها سائر زمنه، واعتاضها عن خله وسكنه، لا يواسيه حيادها ولا يغمره انقيادها.... حتى يبلغ منها الغاية القصية."

لا صراع هنا وانما ايمان وحين يختفي الصراع تتلاشى العواطف والأحداث، فيلغي الزمان والمكان. وسقوط الزمان والمكان مبدأ آخر من مبادىء الفن الاسلامي الجمالية والفلسفية. مرة أخرى يشير الدين الى نسبية يومنا مقابل اليوم عند الله(9).

يقوم الفن الاسلامي على ثنائيات: الغيب والوجود، الرب والعبد، أي المرئي واللامرئي، الظاهر والباطن، والظاهر هنا هي الأشكال والخطوط والألوان والرموز التي تشكل بدورها اشارات للنظام الخفي الذي يوجه مسيرتها ويتحكم في علاقاتها. فالخطوط والأشكال والمربعات والمثلثات والنقاط والتي تشكل عناصر العمل الفني الاسلامي وهي في الوقت ذاته عالم الشهادة، أو العالم الظاهر المرئي، تلتقي وتنفصل، تتقابل وتتوازى، تتقاطع وتتساوى تبعاً لهذا النظام الذي يحكم مسيرتها. ان المبدأ مكان الموضوع في الفن الاسلامي فيصبح هو الموضوع، هو الشكل والمضمون وهو الهدف الذي يسعى اليه هذا الفن. والمبدأ هنا مبدأ وجودي تسري قوانينه على الوجود بأسره الانسان والحيوان والطبيعة، وهو مبدأ خفي غيبي مطلق.

ان هذا النظام الخفي غير المرئي، نظام معقد كلي مبدأي، أي أنه ينطبق على الكل كما ينطبق على الجزء فينطبق على الذرة وعلى الكون بأسره، وهو نظام هندسي رياضي لأنه يترجم النظام الكوني الذي يحكم الوجود بأسره. ومصدر الوحي لهذا النظام ليس الثمرة أو الورقة بل النظام الكلي الذي يحكم الوجود بأسره، والذي يكشف عن منطق واحد عند تأمله، فالذي يتحقق في الثمرة يتحقق في الورقة وفي الشجرة وفي الكون كله. فالماء ينبع من نقطة ويسير بخط نحو الدائرة التي تدور حول النقطة. ان الاصغاء لهذا النظام هو اصغاء للموضوع الذي أسقطه الفن الاسلامي وهو

المعنى الذي يعبر عنه. فالفن هنا لا يروي ولا يؤرخ لا زمان ولا مكان، فنحن أمام شهادة على المطلق. ان ادراك دور المبدأ أو النظام في الفن الاسلامي يسهل عملية البحث عن الموضوع أو فهم الموضوع، فالانطلاق من المبدأ يعني الدخول الى التجريد، وحتى لو وجدت الطبيعة في الفن الاسلامي فانها لا تقدم خبراً ولا تحدث مشاعر ولا زمن. انما تتحول الى عناصر تشكيلية تكون أبجدية الفن اللغة في الفن الاسلامي، فلا تكاد منمنمة أو مخطوطة تخلو من نوع من الأشجار والنباتات.

وفي الحديث عن الطبيعة لا يخفى على أحد البيئة الصحراوية التي سيطرت على مساحة ليست بالصغيرة من الرقعة التي انتشر فيها الدين الاسلامي الا أنه لا يمكن تفسير وجود الطبيعة في الفن الاسلامي كنوع من التعويض لغيابها وانما وجودها هنا نتيجة موقف وفلسفة، ورؤية جمالية. وما يعزز هذا القول وجود الطبيعة بصورة مغايرة للواقع فهي ليست محاكاة مع أن الأشجار يمكن تسميتها بالسرو والحور والجوز والتين وغيرها. هي التي تملأ المساحات على الجدران والمنسوجات والمعادن والأبواب. وكذلك الأزهار هي أزهار معروفة من ورد وفل وزنبق وقد تجتمع أنواع عديدة من الأزهار والنباتات في قطعة واحدة مما يعطي الانطباع بأننا أمام جنة أو غابة ومع هذا فاننا أمام فن لا يحاكي الواقع وطبيعته ليست بالطبيعة.

الطبيعة لم تعد موضوعاً هنا وبالتالي أسقط التشابه مع الواقع وأسقطت العواطف والمشاعر وأسقط الزمان والمكان، فتأمل منمنمة ما لا يعطي انطباعاً بالوقت اذا كان صباحاً أو مساء او صيفاً أو شتاء، وغياب المنظور لا يحدد القرب والبعد ولا المكان، وهذا مايجعل عناصر المنمنمة تتحول الى رموز للقراءة أكثر مما هي واقع. ومزيد من التأمل يوضح أن الطبيعة هنا ليست الا علاقات بين الخطوط والمساحات وتوازن بين الألوان والفراغات، وهي أيضاً نظام تجريد ومنطق رياضي وتقنية في الرسم والتلوين. فالزهرة مجموعة من الأشكال الهندسية تحكمها علاقات رياضية صارمة، والشجرة أشكال هندسية مكررة ومتوالدة ضمن مساحات هندسية. نحن اذن أمام مربعات ومثلثات ودوائر تحكمها علاقات معقدة تحولها الى مثمنات ومخمسات، ثم تحول الطبيعة بأكملها الى نظام رياضي محكم سرعان ما تنقسم فيه المساحة الى قسمين يمين وشمال، فوق وتحت، وأطراف متماثلة تتجاور أو تتقاطع ثم تتباعد وتلتقي مرة أخرى، واذا المساحات تملأ بقدر معين من الألوان، فأين الطبيعة هنا؟

في الفن الاسلامي لا قداسة للانسان ولا للطبيعة انما المقدس هو المبدأ الذي يتحول الى الموضوع، النظام الكوني الذي يحكم ويسير كل شيء وبالتالي المقدس هو المبدع الوحيد والمصور الوحيد. وبالتالي تصبح الطبيعة شهادة وصورة لقراءة الغيب من خلال الوجود والفنان هنا لا يعبر وانما يشهد مثل الطبيعة، فالانسان والنبات والكواكب جميعها مخلوقات تتساوى ولا وجود الا لوجهه.

في هذا الأمر يحذر الغزالي من اطالة النظر الى الصورة الظاهرة، وكأنه يريد أن ينبه الى خطر الاسراف في تأمل المادي الظاهر والانغماس به، فالظاهر يستوقف الصبيان والبهائم، والمقصود هو الصورة الباطنة التي لا بد أن تقود الى القوة الحقيقية الكامنة في الله وحده.

الهوامش

1. - الصايغ، 1988، ص74-193، بتصرف.
- قطب، 1983، ص13-74، بتصرف.
- شيميل، الابتكار والحرف اليدوية في العالم الاسلامي، 1994، ص1-29، بتصرف.

2. المنمنمات: هي فن التشبيه او التجسيد، وفن طبيعة الحياة الباعثة على التأمل والخيال من خلال الاتصال بين العالمين الروحاني والمادي، حيث يتمثل عالم الخيال فيها من خلال الحقائق الدينية والعناصر الاسطورية القديمة التي تخص حياة وتقاليد وتراث الشعوب. ويتخذ الرسم في المنمنمة عادة على شكل مسطح ذي بعدين بألوان شفافة لا تحمل الكثير من عملية التضليل كما هو معتاد في اللوحات الفنية التقليدية لان الهدف الاساسي من استخدام اللون هو التعبير عن سلطة النور واظهار العمق.
3. للوقوف على هذه المسالة بشكل كامل لا بد من العودة الى آراء فقهاء الدين الاسلامي وشرحاتهم في تفسير الآيات والأحاديث النبوية التي جاء فيها ذكر التصوير. وأشير هنا الى كتاب المؤلفات الكاملة – تفسير القرآن للامام محمد عبده، صحيح مسلم بشرح النووي للامام النووي، تفسير الامام الطبري.
4. سمير الصايغ: باحث لبناني معاصر في مجال الفنون الاسلامية.
5. ثروت عكاشة: 1921، دكتوراه في الأدب من جامعة السوربون، من ابرز الباحثين العرب في الفنون الاسلامية والفنون بوجه عام.
6. اشارة الى الأحاديث النبوية التي تحرم التصوير.
7. أنظر وظيفة الفن الاسلامي، الفصل الأول، رابعاً في هذه الدراسة.
8. ابن البواب: (350-413)هـ أبو الحسن علي بن هلال بن عبد العزيز، من عباقرة الخط العربي، ألف رسالة بديعة في الخط والكتابة.
9. اشارة الى الآية الكريمة "ان يوماً عند ربك بألف مما تعدون".

3. اللون و المساحة والفراغ

حاول عدد من الفنانيين منذ مطلع القرن العشرين استلهام الزخرفة الاسلامية والخط العربي خصوصاً في لوحاتهم، لما لهذه الأشكال من طاقة تعبيرية وايقاعية ذاتية بحيث يمكن أن يشكل الحرف كياناً مستقلاً قابلاً للقراءة، وهو بذلك يتماشى مع الحداثة من خلال خضوعه لأسس وقواعد اللوحة الغربية ضمن نطاق الفن الحديث. بعض الفنانيين ممن استلهموا الحرف العربي، عمدوا الى توظيفه جمالياً أو شكلياً والبعض الآخر ذهب الى أبعد من هذا حين وظف الحرف بدلالاته الفكرية المنطلقة من الهوية. ومهما يكن أسلوب توظيف الحرف، فانه يخضع الى قيم اللون والمساحة والفراغ وفق مفهوم اللوحة الحديثة، مما أدى الى غياب بعض من قيمته الدلالية والمعرفية، أو على الأقل فقدان جزء من الرسالة البصرية التي يحملها. وهذا لا يعني بالطبع اقتصار استخدام هذه العناصر ضمن أسلوب فني محدد، فطواعية الحرف العربي تمكنه من مسايرة أي منهجية وان كانت فردية، انما القصد الاشارة الى مفهوم اللون والمساحة ضمن النظام التكويني المتبع في الفن الاسلامي، وتكامل هذا المفهوم مع شكل الحرف والعناصر الزخرفية الأمر الذي يكسب العمل الفني أبعاداً جديدة نتيجة الرؤية والفكر المختلفين[1].

ان فعالية الشكل الزخرفي والحرف العربي لم تكن يوماً بسبب الشكل الخارجي فقط، وانما هي بشكل أساسي تعود للنظام الذي يوزع الأشكال ضمن المساحة (صورة رقم 7)، ويبني علاقات التجاور والتراكب والتقاطع فيما بينها، فيحدد موقع الشكل ويوجه مساره، ويوزع الألوان على الأشكال ضمن نظامية ايقاعية استثنائية هي خلاصة منهج الفن الاسلامي ان صح التعبير، وهذا ما يخلق عالماً متوازناً ومنسجماً من الناحية الحسية، وعالم آخر مغلف بنسمات روحية ويبطن معان جوهرية. الدائرة والمثلث والمربع وغيرها من الأشكال الهندسية والنباتية على حد سواء، لم تكن حكراً على الفن الاسلامي وانما استخدمت من قبل حضارات سابقة أو معاصرة للاسلام، الا أن الاختلاف هنا في كيفية التأليف بين هذه العناصر وصياغة الايقاع اللوني، الأمر الذي يجعل من تشابهها مع عناصر الحضارات الأخرى تشابهاً شكلياً خارجياً، أما الجوهر الباطن الناتج عن موقف فكري وجمالي خاص فمختلف الى حد كبير. ان الموقف الجديد هو الذي يحدد القالب الذي يظهر من خلاله الشكل، ويقرر كيف توزع الألوان. والاسلام الذي أعاد تنظيم الرؤية لمكونات الوجود أفرز مفاهيم جديدة للأشياء، فاللون خرج من مفهوم التعبيرية والرمزية، ولم يعد يشكل ميزة بحد ذاته، والمساحة تحررت من المكان ومن الواقع لما بعده.

صورة رقم (7)

لقد تعامل الفن الاسلامي مع اللون من منطلقات ثلاث، تستند الى حقيقتة والى تأثيره على الانسان. فمن خلال التعامل المباشر بين الفنان واللون، يشكل اللون الصبغة أو المادة المستخدمة في التلوين، والمحضرة من قبل الفنان وفق

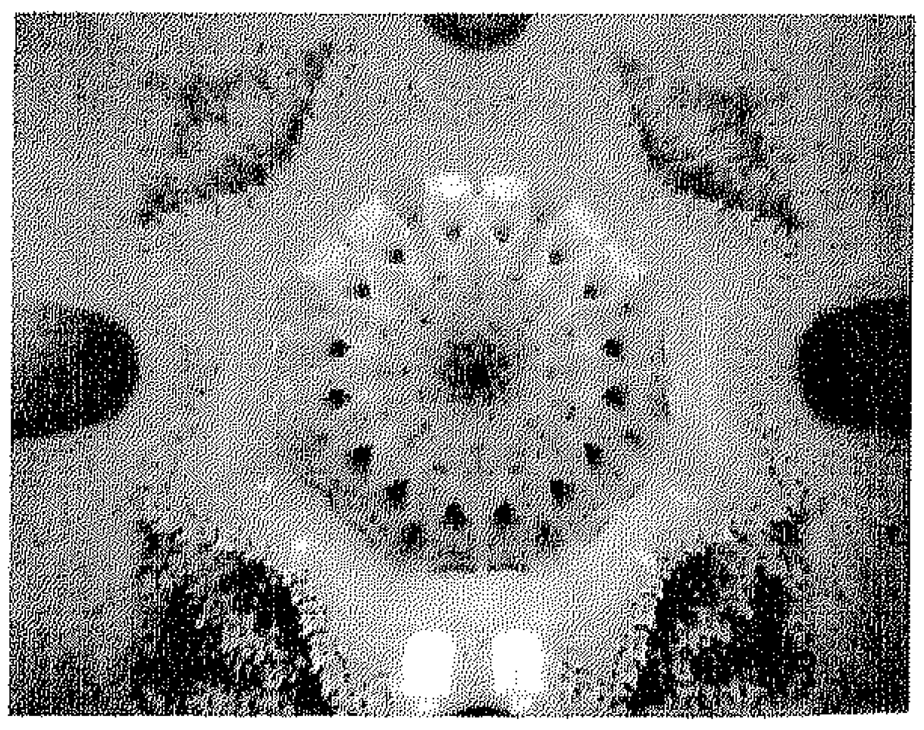
طريقة خاصة عادة ما تكون سراً من أسرار الصنعة. تعددت الألوان في الفن الاسلامي وتعددت مصادرها، وهي غالباً من البيئة المحلية. فاللون الأسود مثلاً، وهو لون رئيسي بالنسبة للكتابة، استخرج من صوف الخراف. أما الألوان الأخرى فكانت تستخلص من النباتات ومواد أخرى غير عضوية، أهمها الأحجار الكريمة وشبه الكريمة مثل الياقوت واللازورد. ان علاقة الفنان باللون تبدأ من اللحظة التي يتم فيها حرق المادة وسحقها ثم اذابتها بالماء. فالفنان هنا انما يستخرج جوهر المادة وروحها ليحصل على صبغة بلون معين، ومن خلال عملية التطهير هذه أو استخلاص الروح، يكتشف جوهر اللون وطريقة التعامل معه، فيمزج روحه بروحه ليصل بالمشاهد الى مستوى من الادراك يتجاوز الحس[2].

ومن حيث الأثر الحسي على الانسان، يترك الضوء أثراً فسيولوجياً على شبكية العين عند انعكاسه عليها، مما يولد الاحساس باللون. لقد تنبه الفنان المسلم الى الأبعاد الحسية والنفسية للون، فتعامل معه بوعي كامل مستغلاً قيمته الايجابية في بث البهجة والسرور في النفس، وفي هذا يقول الشيخ البغدادي[3]: " النفس تبتهج بما كان من الأجسام له اللون الأحمر والأخضر والأصفر اما بسيطاً أو مركباً بعضها من بعض، فنظر هذه يوجب راحة النفس ولذة القلب وسرور العقل ونشاط الذهن وتوفر القوى وانبساط الروح."[4]

اللون من الطرق الرائعة لنقل المعنى، ومصدر جمال بالنسبة لأشياء كثيرة، وهو أهم ما يميز الأشياء عن بعضها، يحمل معنى بداخله لكنه لا يمثل شيئاً، وانما يقدم معنى مما يكتسبه من خلال ارتباطه بالمجتمع. وهو حاجة غريزية لدى الانسان، "فالعين لديها عشق للضوء وللون"[5] وما يهمنا هنا هو الحديث عن اللون كاحساس بصري يترسخ في اللاشعور، حيث تشترك العين والدماغ ومنظومة الادراك الحسي عند الانسان في تأويله[6] وتحويله الى مشاعر وأحاسيس، مما يترك آثاراً نفسية لدى الانسان. وقد يكون هذا التجاوب بين اللون والانسان من أهم آثار اللون على الاطلاق. وقد يكون من أولى التفاعلات بين الانسان والطبيعة، فقد استخدمت الألوان في الأعمال الفنية منذ القدم، لقيمتها الجمالية والواقعية والرمزية.

من ناحية أخرى تعامل الفن الاسلامي مع اللون على أنه ظاهرة طبيعية ناتجة عن انكسار الضوء، له خصائصه الفيزيائية وقوانينه في الانتشار والانعكاس، فهمهما الفنان المسلم ووظفها بطرق ذكية عن طريق التحكم بمصدر الضوء، وترشيحه والسيطرة على تعاقبه، وهو بذلك يضفي بعضاً من صفات الضوء على المادة فلا تعود ثقيلة صلبة وانما تتحول الى ذبذبات ضوئية، مما يكسر الملل الناتج عن كبر المساحة، ويولد احساساً بالخفة وانعدام الوزن، يظهر هذا بوضوح في ما يعرف بالمقرنصات التي تعد من أهم العناصر المعمارية في الفن الاسلامي.

قبل ارساء قواعد علم الكيمياء، عرف هذا العلم بالخيمياء. والخيمياء علم يلجأ الى الرؤية الوجدانية في تفسير الظواهر ويستخدم فكرة الخوارق حيث يربط السحر بالصنعة، وكان من أهدافه تحويل المعادن الخسيسة الى نفيسة. وفي التنظيم الفراغي، الخيمياء ليست أكثر من تحويل الادراك الحسي الى روحي، والفن الاسلامي مارس عمل الخيمياء في الضوء والمادة، وفي هذا السياق يتحدث "تيتوس بوركهاردت" حول العمارة الاسلامية بأنها "تحويل الحجر الى ضوء، ومن خلال انعكاسه يتحول الى كريستال"،[7] (صورة رقم 8)، ومن الجدير بالذكر أن استعمال اللون في العمارة ابتكار وابداع اسلامي.



صورة رقم (8)

لقد تعامل المسلم مع اللون والضوء بتقنية ومعرفة بخصائص اللون وأثر الضوء عليه، فتحكم في قيمة الألوان عن طريق الأبيض والأسود، واستغل النور والظلال وخلق أجواء ايقاعية في العمل الفني من خلال تناوب الألوان وتدرجاتها المكتسبة، وعرف كيف يؤلف بين الألوان الدافئة والباردة، وخلق احساس باللانهاية، أو خلق تأثير سحري من خلال استخدام اللون الذهبي. وكان هناك تنوع كبير في الخيارات اللونية للزخارف النجمية التي ساعدت طبيعة تصميمها على توفير خيارات غير معدودة من أساليب توزيع اللون على المساحات، تم اختيارها بدقة وفق التأثير النفسي الذي تتركه لدى الانسان والذي يؤثر بشكل مباشر على الموقف الجمالي المتولد. من جهة أخرى لم يغفل الفن الاسلامي عن البيئة المحيطة وأثرها في صياغة المنظومة اللونية للأعمال، فظهر الأزرق لارتباطه بالسماء والماء مصدر كل شيء حي، وكونه متماشياً مع الاحساس البارد الذي يتعطش له ساكن الصحراء. وظهر الأخضر وهو اللون المسيطر في الفن الاسلامي، كونه يجلب الراحة للناظر، ولارتباطه بمعاني الخير والحياة في القرآن الكريم. فالألوان في مجملها تنسجم مع الطبيعة الصحراوية التي لعبت دوراً في صياغة الذوق الفطري عند الفنان، والذي تجسد في الفن الاسلامي عبر أساليب المعالجة اللونية المتنوعة مثل أسلوب انسجام التضاد حيث نرى الفيروزي مع الأصفر والأصفر الداكن، مما يخلق تدرجاً لونياً كثيفاً وعميقاً لدى الناظر. وأسلوب الهواجس الروحية عن طريق استخدام اللون الذهبي، وهو لون غير موجود في الطبيعة وانما كان وسيلة الفنان للعبور الى العالم الآخر، خصوصاً مع الألوان الباردة مثل الأزرق والأخضر.

عندما أدرك الانسان العلاقة بين اللون والضوء، استخدم اللون كرمز للمفاهيم الدينية، ابتداء من الفنون المصرية القديمة، فكان الربط بين النور والاله من الأمور المألوفة في الحضارات قبل الاسلام. الفنان المسلم أدرك أن الضوء هو الرمز الكامل للتعبير عن الوحدة السماوية، أو الحضور الالهي، اضافة الى الهندسة التي تنقل الاحساس بالوحدة الى الترتيب الفضائي أو توزيع المساحات على السطوح. والايقاع وهو ما يخص الترتيب الزمني لحضور العناصر في العمل الفني. والضوء الذي يحدد وجود الأشكال المرئية ويكشف عن ألوانها، يتمتع بثبات في الخصائص الفيزيائية، انه لا يتجزأ وطبيعته لا تتغير مع تحلله الى ألوان الطيف، ولا يخف أو يضعف نتيجة الانتشار. أما غيابه فينتج عنه الظلام. وفي القرآن الكريم علاقة دائمة بين النور والظلام من جهة والايمان والكفر من جهة أخرى.[8] فالنور مرتبط بمصدرين: مصدر من السماء حيث النور مقترن بالله، ومصدر بالقلب حيث النور المقترن بالايمان. فالنور الذي يعبر عن الألوان يحمل في الوقت ذاته معاني الايمان والارتباط بالله، وغيابه يعني الظلام والضلال.

ان الكون وما فيه من موجودات مسخر لخدمة الانسان وراحته. وبالاضافة الى المنفعة التي تتحقق للانسان من وجود الكائنات، فانها تشكل مصدر سرورو له، حيث يسر بجمالها وتعدد ألوانها، والقرآن الكريم وقف كثيراً عند جمال الألوان وبهجتها. والحقيقة ان تأمل الكون يفضي الى ادراك عظمة الخالق وشمولية ووحدة معالجته. ففي الوقت الذي تذكر فيه الألوان في القرآن الكريم على أنها سبب للبهجة والسرور، نجدها تتمثل في أعظم الأجسام وأشرفها وهي الذهب الأصفر، واللؤلؤ الأبيض، والزمرد الأخضر، والياقوت الأحمر.[9]

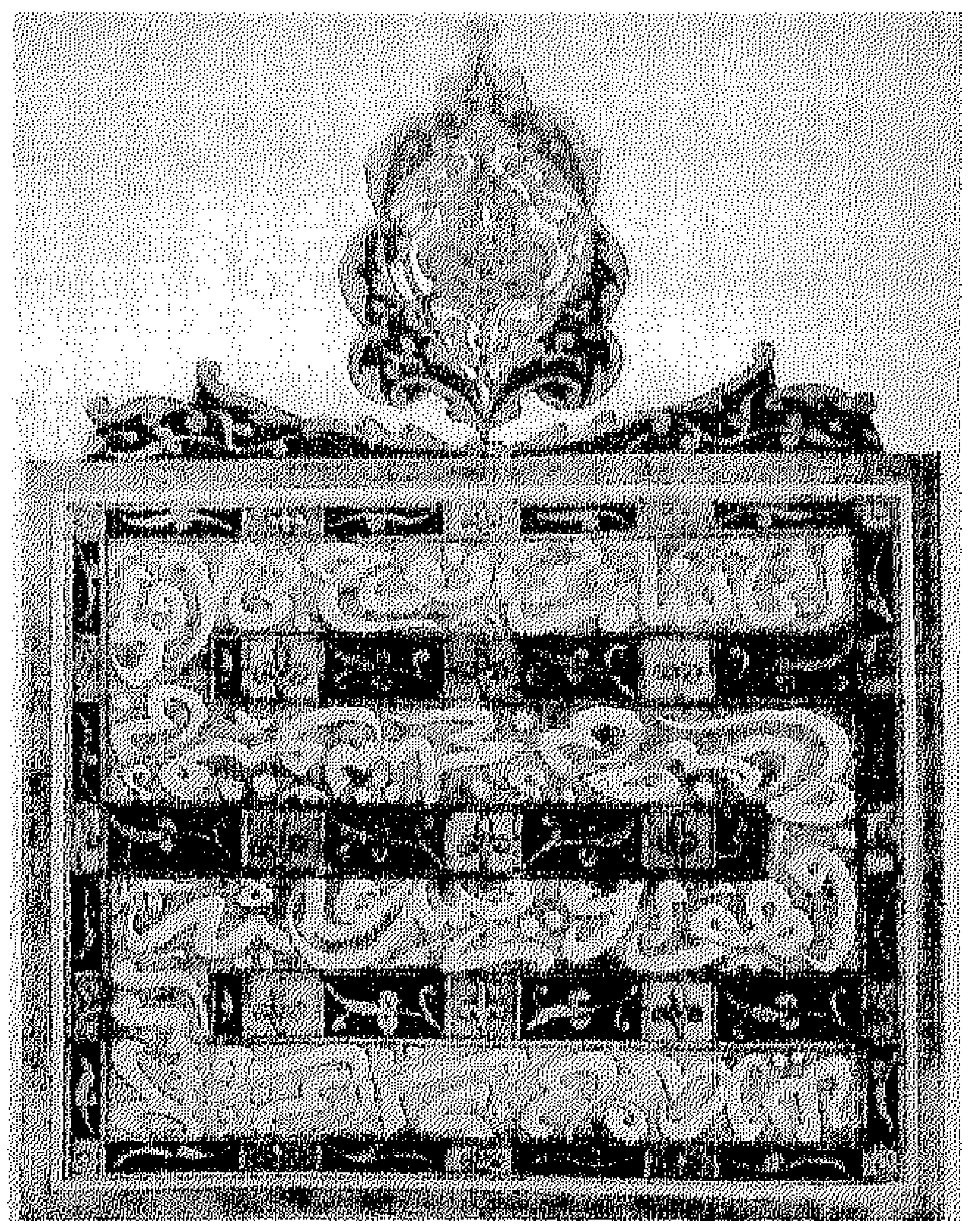
لقد جاء ذكر اللون في القرآن الكريم مرات عديدة، فكان ظاهرة فريدة من نوعها من حيث كونه مظهراً من مظاهر التعبير الفني والجمالي المكمل للنص، ووردت ألوان بعينها مثل الأصفر والأخضر والأحمر والأزرق والأبيض والأسود. بالاضافة الى ألفاظ تدل على الألوان مثل "وردة كالدهان"، أو "مدهامتان"، وارتبط اللونين الأبيض والأسود في القرآن الكريم بالايمان والكفر، النور والظلام. وقد جاءت هذه الألوان لبيان قدرة الله في خلق كائنات متعددة

ومتباينة، وهذا فيه دعوة الى التبصر والتدبر خصوصاً وأن الألفاظ اللونية قد سبقت بـ "ألم تر أن الله..." حيث الدعوة الى النظر بالعين، والتفكير بالعقل، والتبصر بالقلب. هذا وتثبت الدراسات الحديثة نواحي اعجازية كثيرة في عالم اللون وارتباطه بكائنات أو أحداث معينة، كما وردت في القرآن الكريم، ومنها على سبيل المثال اللون الأخضر وارتباطه بالنبات، حيث يمثل رمزاً للخلق والاعجاز، فالنبات يستمد هذا اللون من مادة اليخضور أو الكلوروفيل التي تعد معجزة بحد ذاتها في كونها سبب توفير الغذاء للنبات.

ان اللون في القرآن الكريم تعبير عن بهجة أو سرور، أو وصف لحال المؤمنين والكفار، والطبيعة والنباتات ذات ألوان مبهجة، من هنا كان للون وظيفة تعبيرية تثير المشاعر من بهجة ومتعة وحزن وخوف ورهبة. ووظيفة رمزية تنبثق عن اختلاف الألوان بحد ذاتها. وما هذا الاختلاف الا اختصار لعدد كبير من الصفات الخاصة بالموجودات. وأخرى حسية لأن اللون أولاً يؤثر في العين وسيلة الاتصال المباشر مع الكون وموجوداته، وهذا ما يجعل الانسان متعاطفاً مع ما يجلب له السرور والمتعة، ويساعده على تحقيق التوازن في الاشكال والمرئيات التي يأنس اليها. وأخيراً وظيفة جمالية عملت على توضيح المعنى وبيان التصوير مما يثير الحواس ويوقظ القلب. والهدف من ذكر اللون بهذه الطريقة في القرآن الكريم هو التأمل والتدبر. الا أن الفنان لم يستخدم اللون بايحاته الرمزية والحسية والتعبيرية كما فعل القرآن الكريم، وانما استمد المنهج في التعبير بعد أن فهم القصد. من هنا جاء اللون كعنصر مستقل في العمل الفني الاسلامي.(10)

ان المنظومة اللونية في القرآن الكريم رمز للمنظومة اللونية في الواقع، والفنان اذا يقيم في عمله الفني مجموعة العلاقات اللونية انما يعمل على ربط الأشياء ببعضها ضمن اطار واحد، فهو يجمع بين موجودات الكون من خلال الألوان، فتبدو عناصر العمل حية ومفعمة بالحياة. والألوان في القرآن الكريم تتماشي مع الذوق العام عند الانسان وفطرته، فهو يحب التنوع والاختلاف. وعليه كانت الألوان في العمل الفني اختصاراً للوجود، اختصاراً للنباتات على اختلاف أنواعها وأشكالها وقيمتها، اختصاراً للانسان على اختلاف لونه وطباعه، اختصاراً للطبيعة على اختلاف تضاريسها، وللجبال على اختلاف ألوانها... وهكذا، وكما الماء قوام الحياة والتنوع على الأرض كذلك هو بالنسبة للفنان حيث يشكل الوسيط الذي تذاب به مادة اللون مما يسمح بخلق ألوان جديدة وامكانات جديدة.

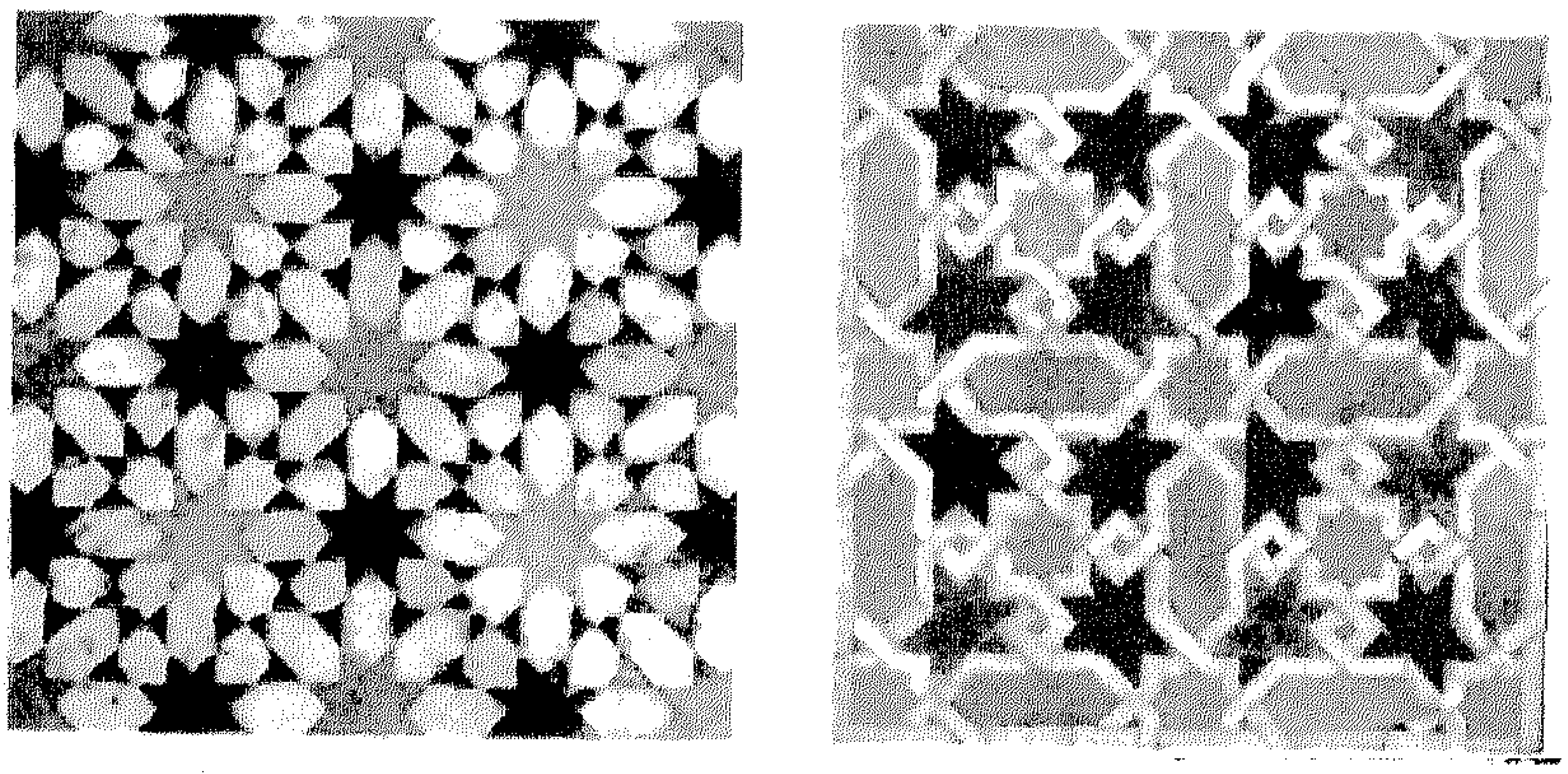
لقد استغل الفنان المسلم القيمة الشكلية للون، جاعلاً من جماله الوظيفة الأساسية وقد تكون الوحيدة له. فالألوان بالغة الاشباع تتوزع في بؤر منتشر على سطح العمل (صورة رقم 9)، ولا تشكل أي بؤرة مركز سيادة، وانما تندمج في حوار هادىء ضمن نظام متصاعد، يجعل من اللون صورة ووسيلة للتعبير بما يحمل من تألق وبهجة. وهذا لا يعني بالطبع عدم وجود دلالات تعبيرية للون في العمل الاسلامي، فالرسوم الجدارية والمنمنمات خير مثال على الرسم التعبيري الذي اعتمد في قوته على اللون واللون وحده على حد قول "هنري ماتيس"(11). ويرى" الكسندر بابادوبولو" أن الفنان المسلم كان بارعاً جداً في استخدام الألوان بل على الأكثر من هذا وضع أسماء خاصة لها فالسندس هو الأخضر الفاتح والاستبرق هو الأزرق والمرجان هو الأحمر والياقوت الأحمر القاني.


صورة رقم (9)

في القرن التاسع عشر قسم الانطباعيون الألوان الى دافئة وباردة، حسب الانطباع الذي ينعكس على احساس الناظر، ولو عدنا الى المنمنمات الاسلامية سنجد أن الفنان قد أدرك هذه الخاصية للون، كما أدرك خواص اللون الخادعة للبصر. يذكر المقريزي[12] في احدى مشاهداته للقاهرة في القرن الحادي عشر الميلادي أنه شاهد رسماً جدارياً لمغنيتين احداهما ترتدي ثوباً أبيض على جدار أسود وتبدو داخلة في الجدار والثانية ترتدي ثوباً أحمر على خلفية صفراء وتبدو خارجة من الجدار.

قد يحمل اللون الواحد معاني الجمال مرة، وغياب الجمال مرة أخرى، فاللون الأحمر مثلاً يبدو جميلاً على وجنتي فتاة، لكنه ليس جميلاً عندما يظهر على أرنبة أنفها [13]. وهذا يعني أن اللون قد يحمل صفات ايجابية أو سلبية اعتماداً على مكان وجوده. الفن الاسلامي وضع جانباً الصفات السلبية للألوان وقدم اللون بصفته الايجابية الواضحة التي لا تحتمل الشك، فهو لم يعبر عن المشاعر والأحاسيس من خلال اللون، ولم يستخدمه كلغة، وانما نزع اللون من دلالته وأعطاه معنى مجرد من الدلالة، فجاء كعنصر مستقل يكمل بقية العناصر ويتضافر معها في تحقيق النظام العام للعمل الفني ومن هذا الدور اكتسب جماليته.[14]

من المنطلقات الثابتة التي يتحدد منها الموقف الاسلامي من الوجود، فكرة الوجود من العدم، فالله خلق هذا الكون وما فيه من كائنات وجمادات ولم يكن شيئا. وكل شيء في الوجود حادث ومتناه بمعنى أن له بداية ونهاية، وكل شيء مكون من أجسام أصغر منه، لا يحصيها ولا يحيط بها الا خالقها. وهذه الأجزاء متشابهة في حقيقتها والاختلاف في الأجسام ناتج عن اختلاف التركيب والتأليف فيما بينها. وبهذا لا يمكن أن يقوم التأليف على عناصر متناقضة، وان اختلف المظهر الخارجي الا أن الجوهر واحد، ونستطيع أن نفهم هذه الفكرة بشكل أفضل اذا تأملنا الانسان الفرد الذي ينتمي الى جماعة ما، فهو بالتأكيد يتشابه معهم في نقاط كثيرة، وهم يؤلفون المجتمع الذي يشكل كل فرد فيه جزء منه. والانسان يختلف في صفاته وشكله من بيئة لأخرى، بصفات شكلية تتحدث عن المظهر الخارجي، فهناك الزنجي والآسيوي والآوروبي، وما يجمع هذه الفئات هو الأصل الواحد من تراب. والانسان كفرد مكون من أعضاء هي رأسه وجسده وأطرافه وما الى ذلك، وكل عضو مؤلف من أنسجة وعضلات، وهكذا حتى نصل الى الخلية التي تشكل الوحدة البنائية في جسم الانسان. ويشترك عالم النبات والحيوان في هذا التقسيم وصولاً الى الخلية، فالنواة والنوية. والمجتمعات المتعددة وعالم النبات والحيوان وسائر الموجودات ما هي أجزاء في هذه الأرض التي تشكل كوكباً ضمن كواكب كثيرة في احدى المجرات. ان الفنان المسلم لم يصل الى معرفة الخلية ومكوناتها، ولم يخرج الى عالم الفضاء والمجرات كما فعل العلم الحديث، ولكنه أدرك وجود منهجية التأليف لوحدات أساسية، وأدرك وجود جزء لا يتجزأ من الجسم أطلق عليه اسم الجوهر. من هنا تبلورت فكرة المساحة في ذهن الفنان، فعمل على اخراجها عن طريق تقسيم مساحته الكلية الى مساحات أصغر متشابهة ووزعها ضمن منهجية محددة. [15] (صورة رقم 10).



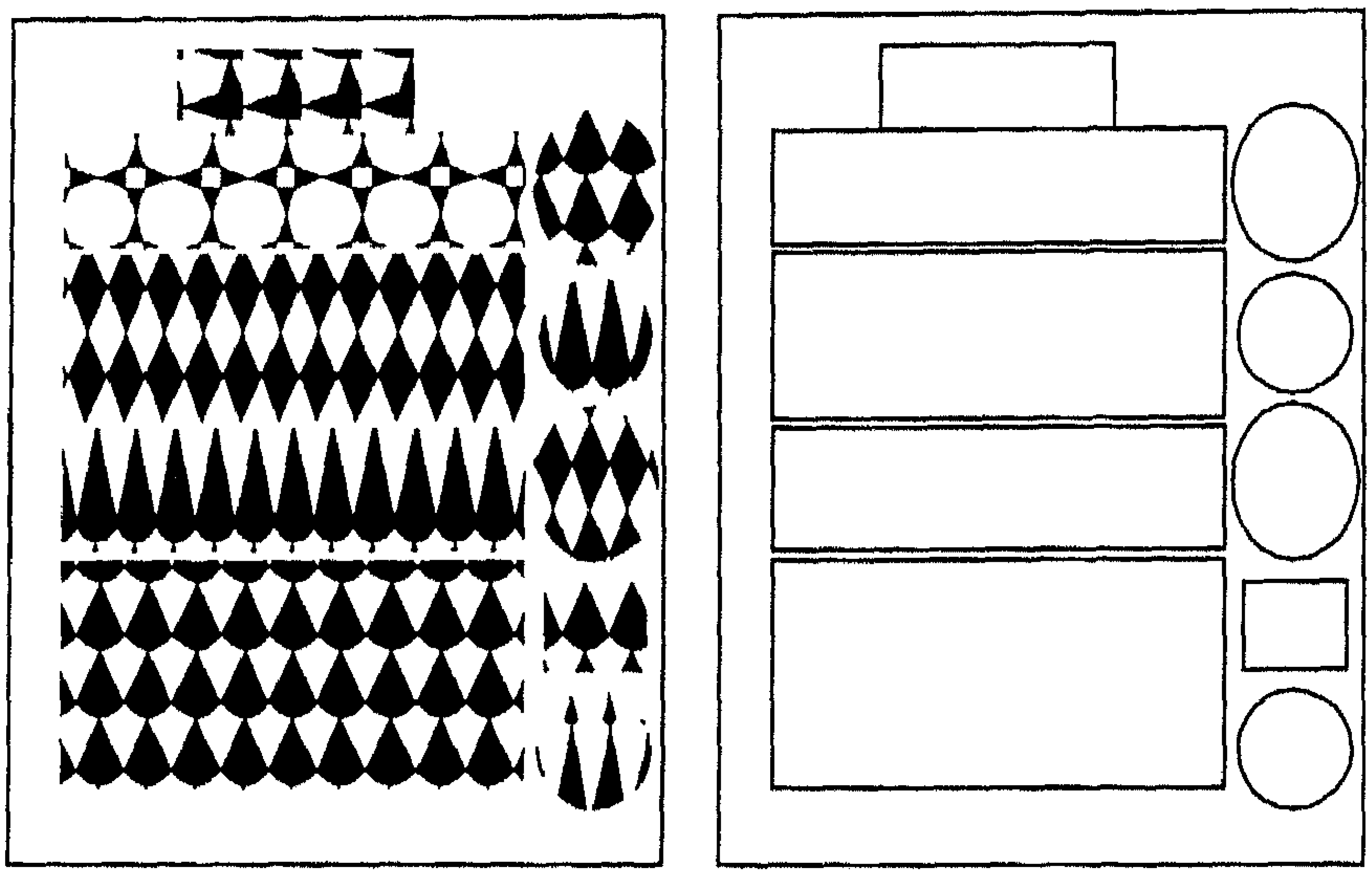
صورة رقم (10)

تظهر المساحة في الفن الاسلامي بصورة شكل هندسي، دائرة، مثلث أو مربع، وما ينتج عن هذه الأشكال من توالد ضمن القوانين الهندسية. وبالتالي هي نظام، ولا تشكل رمزاً لمكان أو للعالم، انما هي عالم خفي بحد ذاتها. وينطبق هذا المفهوم على الزخارف والخط العربي على حد سواء. فالحرف العربي يخضع أيضاً لمفهوم المساحة الهندسية، فبالاضافة الى كونه مبني على نسب محددة في الطول والعرض، فهو أيضاً جزء من الدائرة بشكل أو بآخر. ان النظام الهندسي الذي يحكم المساحة يجعل منها عناصر فنية تشكل بمجملها التشكيل الهندسي للعمل. فهي ليست لغة ولا معنى وانما تجلي.

ان الأشكال الهندسية التي توصل اليها الفنان المسلم هي الجوهر المجرد الذي يعبر عن موجودات الكون. فالكائنات والجمادات مختلفة بطبيعتها، والشكل الهندسي يعبر عن الأصل الواحد، عن الحقيقة المجردة، الوحدة التي تجمع الكل. والاختلافات في الأشكال والصفات في العمل الاسلامي تتحول الى تجانس وانسجام في الجوهر من خلال تحويل الشيء الى شكل هندسي، والأشكال الهندسية بمجملها تعود الى أصل واحد هو الدائرة. [16]

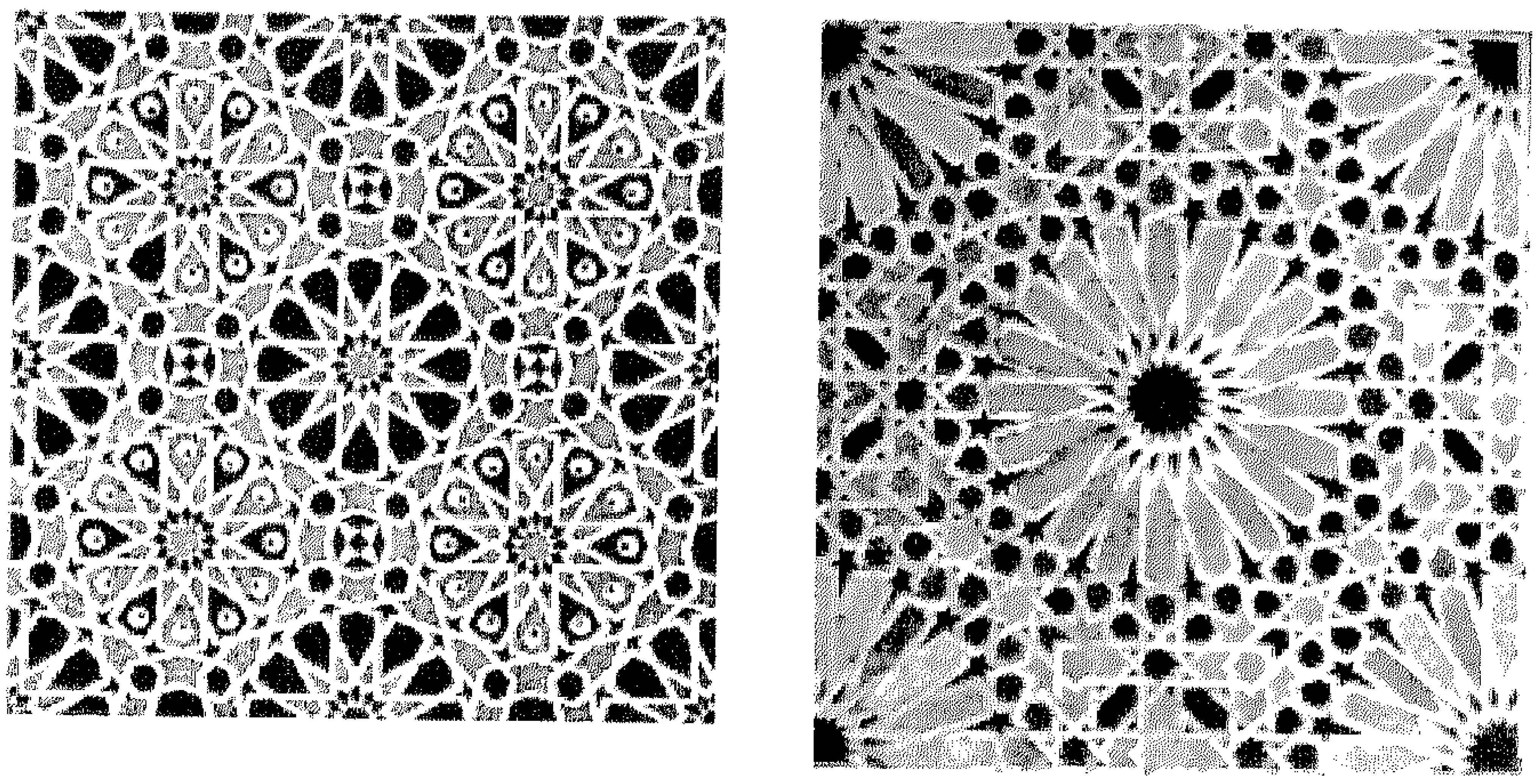
أن أهم ما يميز المساحة في العمل الاسلامي تجانسها مع المساحة التي تجاورها، (صورة رقم 11) فلو تفحصنا المساحة لمخطوط قرآن كريم مثلاً سنجد أن الآيات تنحصر في شكل مستطيل، ومن خلال الخطوط الأفقية والعمودية للحروف ينتج نوع من الحركة الداخلية في هذه المساحة، وبالمقابل سنجد أن المساحة المقابلة لمساحة الآيات وهي الخاصة بالزخرفة تظهر فيها نفس الحركة من خلال التفاف العناصر الزخرفية وتشابكها. من هنا يظهر أن المساحات قائمة على التجانس الذي يعتمد على الحركة الناتجة عن العناصر الداخلية،[17] (شكل رقم 1).

صورة رقم (11)



شكل رقم (1)

الفراغ جزء من المساحة لا ينفصل عنها، فهو عنصر غير مستقل، ولا يحمل أي معنى، انه الجزء الفاصل بين شكل وآخر (صورة رقم 12) وهذا يعني أنه جزء من النظام الهندسي، ومكمل للعنصر الزخرفي، واذا كان العنصر الزخرفي تجل كما سبق فان الفراغ غياب التجلي.[18] والعمل الفني الاسلامي مليء بالمساحة والفراغ واللذان يهدفان الى التعبير عن الوحدة من خلال تمازجهما.



صورة رقم (12)

ان الفراغ بمعنى العدم غير موجود في الإسلام. فالكون مليء بمخلوقات الله التي تسبح بحمده، ويدفعنا تسبيحها الجميل إلى رؤية الجمال فيها مما يستنطق ألسنتنا بالتسبيح أيضاً. والفنان المسلم في ادراكه لخلو الكون من الفراغ، يستدعي جمال تعددية المخلوقات ويستدعي المثالية التي يعتقد بها ويعتقد بوجوب وجودها في الكون من منطلق فهمه لحقيقة الخلافة في الأرض، فهو سيد الكون وكافة المخلوقات مسخرة لخدمته طالما التزم بأوامر الله. ومن هنا يكون فهم المسلم للكون على أنه مخلوق من العدم لكن الله لم يجعله عدماً، وكل شيء يسبح به، وبذلك يكون الفن الاسلامي نوع من التسبيح لله.[19]

فسر بعض المستشرقين ظاهرة الزخرفة في الفن الاسلامي على أنها رد فعل لخوف المسلم من الفراغ، وما هذه الزخرفة الا محاولة للتخلص من الفراغ. والحقيقة أن الفراغ عنصر مكمل للعمل وعلاقته مع العناصر الأخرى علاقة تجاورية قائمة على التجانس ولا تناقض فيها. ان نظرية الخوف من الفراغ تعود في مصدرها الى الفكر اليوناني، وبالتحديد الى مقولة أرسطو الفيزيائية بأن الفراغ غير موجود في الطبيعة، ومن هذه الزاوية يلجأ الفنان الى تغطية المساحات بعناصر مرئية. "ألكسندر بابادوبولو" من أنصار هذا الرأي، حيث يعتقد أن الفنان المسلم يهرب من الفراغ بتغطية المساحة بالعناصر الزخرفية، الا أنه تحدث أيضاً عن خلفيات صافية في الفن الاسلامي كالمنمنمات مثلاً وأطلق على هذا الفراغ مجال الراحة والهدوء. والحقيقة أن هذا الرأي يخلق مجالاً للتناقض فكيف تعمل ظاهرة الخوف من الفراغ في بعض المنمنمات ولا تعمل في الأخرى، فالنظرية اليونانية لا يمكن أن تفرض نفسها على جميع الفنون. وللوقوف على هذه المسألة لا بد من الرجوع الى أصل هذه الظاهرة في الفن الاسلامي.

ان تبديد نظرية الخوف من الفراغ يدفع الى البحث عن وظيفة الزخرفة، بمعنى آخر ماذا تضيف الزخرفة للمكان، للمساحة؟ ماذا لو كانت المساحة المزخرفة غير مزخرفة؟ لو نظرنا الى الزخارف الكثيرة التي تغطي سطح الجدران الداخلية لمسجد، نلاحظ أن هذه الزخارف تعمل على التخفيف من ثقل المادة، وهو ما مر معنا سابقاً في الحديث عن مفهوم اللون، وبتفصيل أكثر لنتأمل قبة المسجد حيث تكثر الزخرفة بتفصيلاتها الدقيقة، التي تعيق الرؤية بشكل واضح نتيجة الكثافة وبعد الزخرفة عن العين، مما يحول القبة الى مادة شفافة لا تدرك بالعين المجردة فتصبح فراغ. وتعمل الآيات القرانية وخاصة مع وجود حرف الألف الذي يدور مع استدارة القبة ويتجه بطرفه الى مركز القبة على خلق حالة اشعاعية تنبعث من المركز. أما الجدران المحيطة بصحن المسجد والمغطاة أيضاً بالزخارف الكثيرة، حيث تلامس هذه الزخارف الفراغ وبواسطة انعكاسات الضوء بقيم مختلفة حسب الألوان المستخدمة، يتولد احساس بوجود فتحات كثيرة متداخلة في الجدار. ان حالة التداخل بين المادة الكبيرة والفراغ الذي يلامسها تسمى تعشيق الفراغ، فلا يعود الفراغ منفصلاً عن المادة وانما يشكل معها وحدة واحدة منسجمة. والمقرنصات التي ذكرناها كمثال على تحويل المادة الى ذبذبات ضوئية بفعل الضوء، هي في حقيقتها مثال على هذا التعشيق أيضاً. فهي بسبب تصميمها المتعدد السطوح والمستويات تعمل على احتضان جزء من الفراغ، مما يخلق زخرفة وزخرفة سلبية، ويعطي ايحاء بأن الفراغ جزء من الجدار. وأحياناً تظهر المقرنصات في قبة المسجد حيث تتدرج في الصغر الا أن تذوب في المركز.

ان هم الفن الاسلامي الغاء التناقض بين الفراغ والجسم أو المادة، والوصول الى حالة التجانس وهذا يتحقق عن طريق توظيف الحركة في المساحة التي تشكل أداة وصل بين الجسم والفراغ. واللافت في العلاقة بين الزخرفة والعمارة ليس أهمية الزخرفة بالنسبة للبناء فقط، وانما تنسيق العمل بين المعماري ومصمم الزخرفة والمنفذ.

ان العلاقة بين الجسم والفراغ تنطبق أيضاً على الحرف العربي، فالفراغات المتداخلة مع المناطق المحبرة والمرسومة والتابعة اما للأحرف أو لعناصر الزخرفة والمنتشرة بشكل كبير على الصفحة المخططة، تعمل على كسر التناقض بين المساحة المخططة والفراغ الكبير المحيط بها وتعمل على ادخال المحيط بالداخل، أي دمج محيط الصفحة بالمادة المكتوبة، فيصبح محيط الصفحة وكأنه يتغلغل بين الحروف والكلمات، ويصبح الفراغ حول الحروف والفراغ حول النص وحدة واحدة، والنص والفراغ أيضاً وحدة واحدة.

الفراغ بالنسبة للفنان المسلم يمثل الحد الأقصى من التجريد، لأنه من خلاله يعبر عن الجوهر وهو الجزء المتناهي في الصغر في تركيب أي جسم، الذي لا يتجزأ. والفنان في محاكاته لا يعير الظاهر اهتماماً وانما يبحث عن

الجواهر ويؤلف بينها. والجوهر مجرد من المساحة واجتماع الجواهر يدل على وجود جسم ما محدد المساحة والوزن والحجم، وهو مؤلف وموجود بقدرة الله وأمره. وعندما يعبر المسلم عن الفراغ فلا يقصد به الهواء أو أي جسم مادي آخر وانما يقصد الفراغ الكامل، فالمساحات الزخرفية والمقرنصات والاعمدة وغيرها، هي وسيلة للوصول الى روح الأجسام عن طريق التخفيف من ثقل المادة. فهي نقطة التحول من المادة الثقيلة الى الجسم الفارغ، وبهذه الطريقة يصل الفنان الى الجوهر حيث لا لون ولا مساحة ولا وزن، بل فراغ كامل، سر من أسرار الله، لا يدرك الا بالبصيرة. ان هذه الرؤية نابعة من التوحيد فكل الموجودات ذات دلالة واحدة لخالق واحد، وهذه الرؤية لا تنظر الى الموجودات على أنها كثرة أو مختلفة بل على أنها واحد.

ان تفتيت الأجسام، والابتعاد عن الاختلافات فيها وتأليفها ضمن تجانس الجوهر، محاولة لابراز الجمال الباطن أولاً، وتجاور المساحات المتجانسة والايقاعية الناشئة عن هذا التجاور يعمل على بث الحياة في العمل ثانياً، وهذا ما يعمل على انتقال الرؤية من المساحة الجامدة المحدودة الى المساحة الكبرى.[20]

تعتبر فلسفة الجرافيك الحديث أن الشكل الجرافيكي هو الشكل الذي يجسد فكرة، وتعتبر أن الجزء الأهم من العمل الجرافيكي هو تجريد الفكرة بوضعها على سطح مستوي. أي تحويل الفكرة الى شكل، ولضمان قراءة الأشكال الجرافيكية فانها تبسط الى أقصى حد، والهدف من هذا اجراء عملية اتصال بصري بأوضح طريقة ممكنة. والأشكال في تصميم الجرافيك لا يتم اختراعها، وانما تعديلها كنوع من الاستجابة للمعنى المطلوب، لذلك فان تصميم الجرافيك فن لا يولد شعور أو معنى جديد وانما هو طريقة أو نظام لاعادة الصياغة لما هو معروف. ومن هنا يتولد نظام القراءة الرمزي أو المجازي.

ان ما سبق ارتداد لما تم الحديث عنه حول عناصر الزخرفة في الفن الاسلامي. فالفنان المسلم أعاد الصياغة لأشكال معروفة جسد من خلالها أفكار شمولية عميقة ضمن نظام يعتمد على الايقاع والانسجام؛ بل على الأكثر من هذا ان الفن الاسلامي قد وصل الى مستوى من الرؤية تتجاوز الشكل لما وراءه. فأين الفن الاسلامي من التصميم الحديث، ألا يعتبر الفنان المسلم مصمم جرافيكي بكل أبعاد الكلمة.

الهوامش

1. الصايغ، 1988، ص 122.
2. Khatibi , 2001, P. 52.
3. الشيخ البغدادي: من شيوخ الصوفية.
4. أنظر فارس، 1952.
5. ديوي،1963، ص 20.
6. أنظر لغة العين، الباب الأول، الفصل الثاني من هذه الدراسة.
7. Burckhardut, 1979, P. 76-78.
8. المرجع السابق.
9. أنظر فارس، 1952.
10. قرانيا، خصوصية الأسماء العربية ودلالاتها، مجلة التراث العربي، العدد 70، 1998.
11. هنري ماتيس: (1869- 1945) من أبرز فناني القرن العشرين كان زعيماً لأول حركة فنية تظهر في القرن العشرين وهي الوحشية.
12. المقريزي: (769هـ - 845هـ) تقي الدين المقريزي من أشهر أعلام التاريخ في العالم الاسلامي كان له بحث في حدود الفكر والعقل وأصول البشر والديانات.
13. فيشنر: عالم نفس ألماني
14. الصايغ، 1988، ص 124-125.
15. مكداشي، 1995، ص246-248.
16. الصايغ، 1988، ص124.
17. مكداشي، 1995، ص250-256.
18. الصايغ، 1988، ص124-125.
19. مجلة حراء، العدد 6، 2007.
20. مكداشي، 1995، ص257-277.

الباب الثاني

الحالة الجرافيكية في الفن الاسلامي

الفصل الأول

العناصر الكتابية

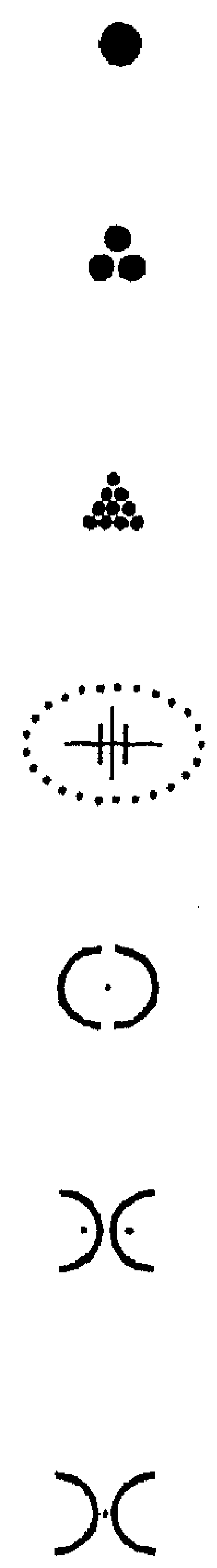
1. النقطة والألف والدائرة
2. تفاعل الحروف مع بعضها
3. الايقاع والتشكيل

1. النقطة والألف والدائرة

النقطة (شكل رقم 2) دائرة مملوءة، تعرف على أنها الأثر الذي يتركه القلم أو ما يقوم مقامه عند الضغط عليه فوق سطح ما، ومن وجهة النظر الهندسية، النقطة الفراغية Spatial Point عبارة عن كائن رياضي عديم الأبعاد والمساحة و الحجم، تمثل مفهوما أساسياً في الهندسة والرياضيات والفيزياء، بعبارة أخرى هي ماهية مجردة في الفراغ. أهم ما يميزها أنها غير قابلة للتجزئة فهي أصغر أثر يمكن الحصول عليه. يعتبرها علماء الفلسفة وهمية لأنه لا كيان حقيقي لها[1].

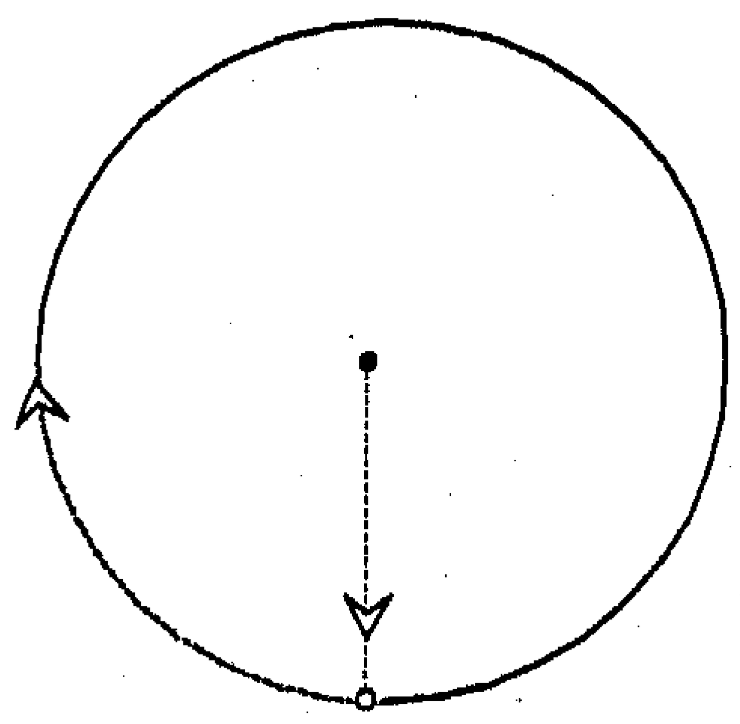
وهي من أكثر العلامات الشائعة، موجودة منذ زمن انسان الكهف، وجدت في بعض الكهوف أشكالاً منقوشة بطريقة التنقيط عوضاً عن الخط. يمكن أن يكون الانسان قد استلهمها من خلال تأمله للنجوم أو قطرات المطر أو الحصى. والنقطة أبسط ما يمكن احداثه من أثر. وقد كانت من العناصر المهمة في تصميم الأنظمة الكتابية القديمة. ولا تزال استخدامات النقطة في عالم التصميم الحديث قوية وفاعلة لما لها من تأثير جاذب للعين، ولما تحمله من معاني ودلالات يمكن تعديلها حسب تركيبها مع عناصر التصميم الأخرى.

كان للنقطة وجود عند مختلف الحضارات القديمة، فظهرت في الخرائط البحرية والرموز الكيميائية ورموز الأرصاد الجوية، بمصاحبة الخط بأشكاله المختلفة، ودلت على معاني متعددة. ظهرت النقطة بشكل مكرر في علامات الترقيم والأنظمة الحسابية والكتابية وكان لها حضور في Hobo sign[2] حيث يعتقد أن لها قدرة على الحفظ والوقاية. وتظهر في الأنظمة الكتابية الحديثة بشكل فعال. للنقطة معاني بديهية سواء استخدمت منفصلة أو مركبة مع عناصر أخرى، فهي اشارة الى البداية والنهاية، وقد تدل على شيء صغير أو مركز، وتعمل على تعزيز المعنى كما في علامة التعجب ! وعلامة الاستفهام ؟ [3].



شكل رقم (2)

والنقطة تمثل الانطلاقة لانتاج كافة الأشكال والخطوط المعروفة، فهي المركز المسيطر على الشكل الناتج. انتقالها من مكان لآخر تعبير عن الحركة، وتحركها من مكانها يحتم وجود مسار في الفراغ بعيداً عن المركز، الخط المستقيم هو ناتج هذه الحركة وهو ما يعبر عنه هندسياً بالأثر الذي تتركه النقطة خلال حركتها من مكان لآخر. ان التحرك بعيداً عن المركز أبسط وأول حركة للنقطة حيث تستقر في موقع جديد، وكأنها تكرر نفسها. العلاقة بين الأصل والتكرار تعرف هندسياً بالقطعة المستقيمة، حيث موقع النقطة الأصلية بدايتها والموقع الجديد نهايتها. ومن خلال تأثير آخر من المركز على حركة النقطة، تظهر حركة ثانية تحتم عليها التحرك بمسافة ثابتة حول المركز، وهذا ما ينتج عنه مسار آخر بشكل منحنى، استمرار الحركة سوف يؤدي بالنهاية الى عودتها الى موقع البداية، مما يعمل على اغلاق الشكل لتظهر الدائرة (شكل رقم 3).

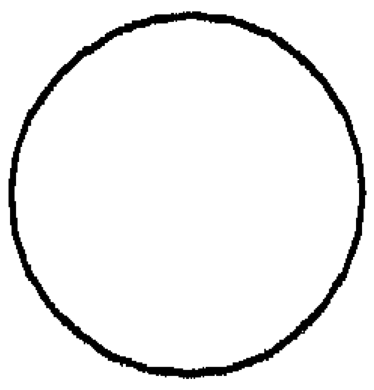


شكل رقم (3)

المسافة بين المركز أو الموقع الذي انطلقت منه النقطة في الحركة الأولى والموقع الذي ابتدأت منه الحركة الثانية يعرف هندسياً بنصف القطر(4).

من خلال حركة النقطة يمكن قراءة العلاقة بين ما أصبح مركزاً للدائرة ومحيطها، أي بين المصدر والشكل الناتج، والتي يمكن التعبير عنها بالاتحاد. في حياتنا نستطيع ملاحظة تردد ايقاع النقطة في جوانب عديدة، فالنظريات العلمية الحديثة وآراء الفلاسفة توضح أن الكون بدأ من نقطة لا متناهية في الصغر –النقطة المفردة- استمرت في التوسع حتى وصلت الى الأبعاد الهائلة التي نشهدها اليوم. وأصل الانسان نقطتين ان جاز التعبير، يتحدان ليكونا النطفة. وجميع الأجسام تتألف من عدد كبير من الذرات غير قابلة للانقسام تشكل الوحدة الأساسية في بنائها، وحتى الذرة لا بد لها من نقطة مركزية هي النواة تحدد صفاتها وتنظم حركتها.

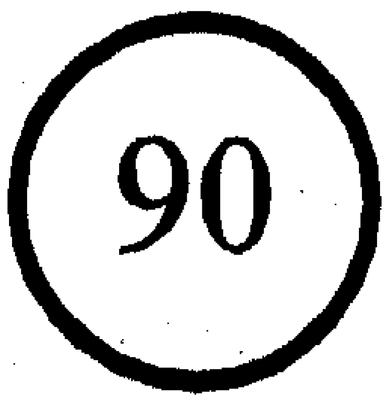
من خلال ما سبق يمكن استحضار معاني عديدة للنقطة فهي الاصل، المصدر والمركز، نقطة الانطلاق والعودة. وفي الفلسفة الاسلامية نرى تجليات لهذه المعاني تدور حول النقطة النورانية، السرمدية، الالهية التي تمثل أصل الكون وسر الوجود، منها ينبثق النور والحياة والأشكال والخطوط، فهي نواة الكون ورمز للخلق والابداع. والنقطة تعبير عن الجوهر الفرد الذي يمثل الجزء الأصغر في الأجسام بعد تجزأتها الى وحداتها البنائية.



شكل رقم (4)

أما الشكل الناتج عن حركة النقطة فهو الدائرة (شكل رقم 4)، تحدد شكلها من خلال حركة النقطة حول المركز، وتعرف هندسياً بأنها مجموعة من النقاط تبتعد عن المركز مسافة ثابتة تسمى نصف القطر. وجدت الدائرة منذ القدم في الرموز التصويرية، حيث عبرت عن الانسان والحيوان في أول رسوم أنتجت وفق قواعد بدائية في كهوف ما قبل التاريخ.

دلت الدائرة على الشمس والقمر، وعند الانسان البدائي مثلت الدائرة الفارغة الأجزاء المفتوحة في جسم الانسان مثل العين والفم. استخدمت في الأنظمة الكتابية قبل 5000 سنة، حيث عبرت عن الأبدية والحياة والروح واللانهاية واللابداية في علم الفلك. أما في علم الرموز الحديث تمثل الدائرة الفارغة جميع الاحتمالات الممكنة من خلال نظام محدد. واذا احتوت على عناصر أو خيارات فانها تبين الحدود المتاحة لهذه الخيارات وهذا ما نراه واضحاً في الاشارات التي تحدد السرعة المسموح بها على الطرقات. الدائرة الفارغة تشير في علم الفلك الى القمر المكتمل، وفي علم الأرصاد تعني السماء الصافية، وعلى الخريطة تحدد موقع المدينة، المجتمع، ومركز الاتصالات، في علم الكيمياء هي رمز الى العنصر الأكثر أهمية في حياتنا: الأكسجين. في علم الميكانيك تشير الى مركز الدوران، وفي عالم الأحياء والجينات تدل على الجنس. وتدل على زر التشغيل في الأجهزة المنزلية.

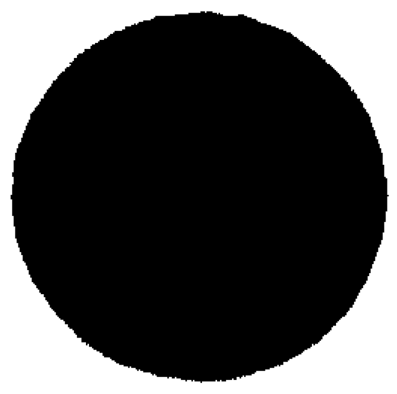


شكل رقم (5)

وبالرجوع الى مبدأ تناقض المعاني الذي يقول بأن الأشكال الأساسية قد تحمل معاني متناقضة، فان للدائرة معاني مناقضة لما سبق فهي تعني عكس كل الاحتمالات، أو كل الوقت. وتدل على المنع أو الحظر كما في اشارة ممنوع التدخين أو بعض اشارات المرور (شكل رقم 5). وفي Hobo sign تعني عدم الحصول على شيء.

الدائرة الفارغة تدل على فكرة الشيء الصغير أو الضعيف. دائما تعني جزء صغير من آخر كبير مقسم الى أجزاء متساوية، استخدمت لتمثل درجة الحرارة عند قياسها. أيضاً استخدمت في الموسيقى لتدل على النغمة الهادئة أو اللانغمة. وفي علم الأرصاد تدل على الكثافة المنخفضة.

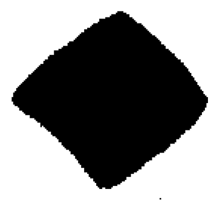
أما الدائرة المملوءة (شكل رقم 6)، الاسطوانة، الكرة الأرضية، فيبدو أنها أقدم من الدائرة الفارغة، وهي شائعة أكثر في العلامات غير التصويرية. وجدت في الكتابة المصرية القديمة، وفي الرموز البوذية اليابانية. في الهند تضعها المرأة بين حاجبيها لتدل على زواجها، وفي علم الفلك تدل على القمر الجديد، وفي علم الأرصاد تدل على الجو الغائم. تشير الى المدن ومراكز الاتصال على الخريطة، وفي علم الكيمياء القديم تدل على الفحم. أما في التطبيقات المنزلية الحديثة تدل على زر التسجيل[5].



شكل رقم (6)

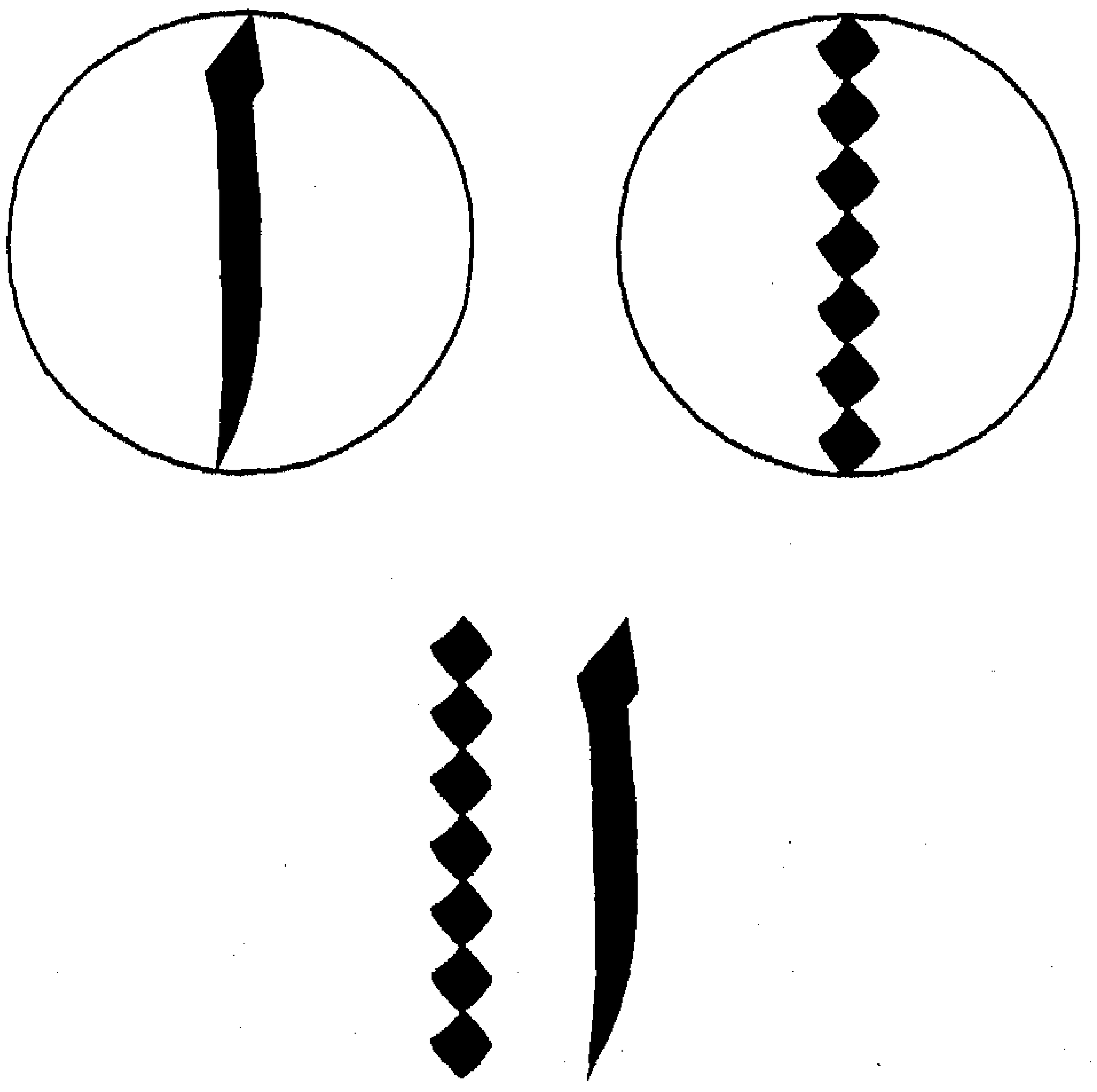
هذا وتعد الدائرة أصل جميع الأشكال الهندسية والمضلعات. حيث يمكن رسم الأشكال الهندسية الأساسية من خلالها أو من خلال العلاقة بين مراكز ثلاث دوائر أو أكثر، وهذا سيكون موضوع البحث في الفصل الثاني من هذا الباب. أما في فن الخط العربي، فتشكل الدائرة والنقطة الأساس الذي يتم بواسطتهما تحديد شكل الحرف وطوله وعرضه.

يعتمد البناء الشكلي للحرف العربي على النقطة (شكل رقم 7)، والنقطة هنا معينة الشكل وتمثل وحدة القياس المعتمدة في فن الخط، وتتكون من خلال ضغط رأس القلم على الورقة، اتجاه أضلاع المربع تعتمد على طريقة قطع القلم، وعلى الضغط من خلال الأصابع، ويحدد عرضها قياساً الى مساحة عدد معين من شعر الحيوانات التي تصف وتثبت بقاعدة ريشة لتكون حداً يمكن الكتابة من خلاله، أما اذا استخدم قلم البوص فانه يقطع ويشذب حسب طول مجموعة الشعرات هذه.



شكل رقم (7)

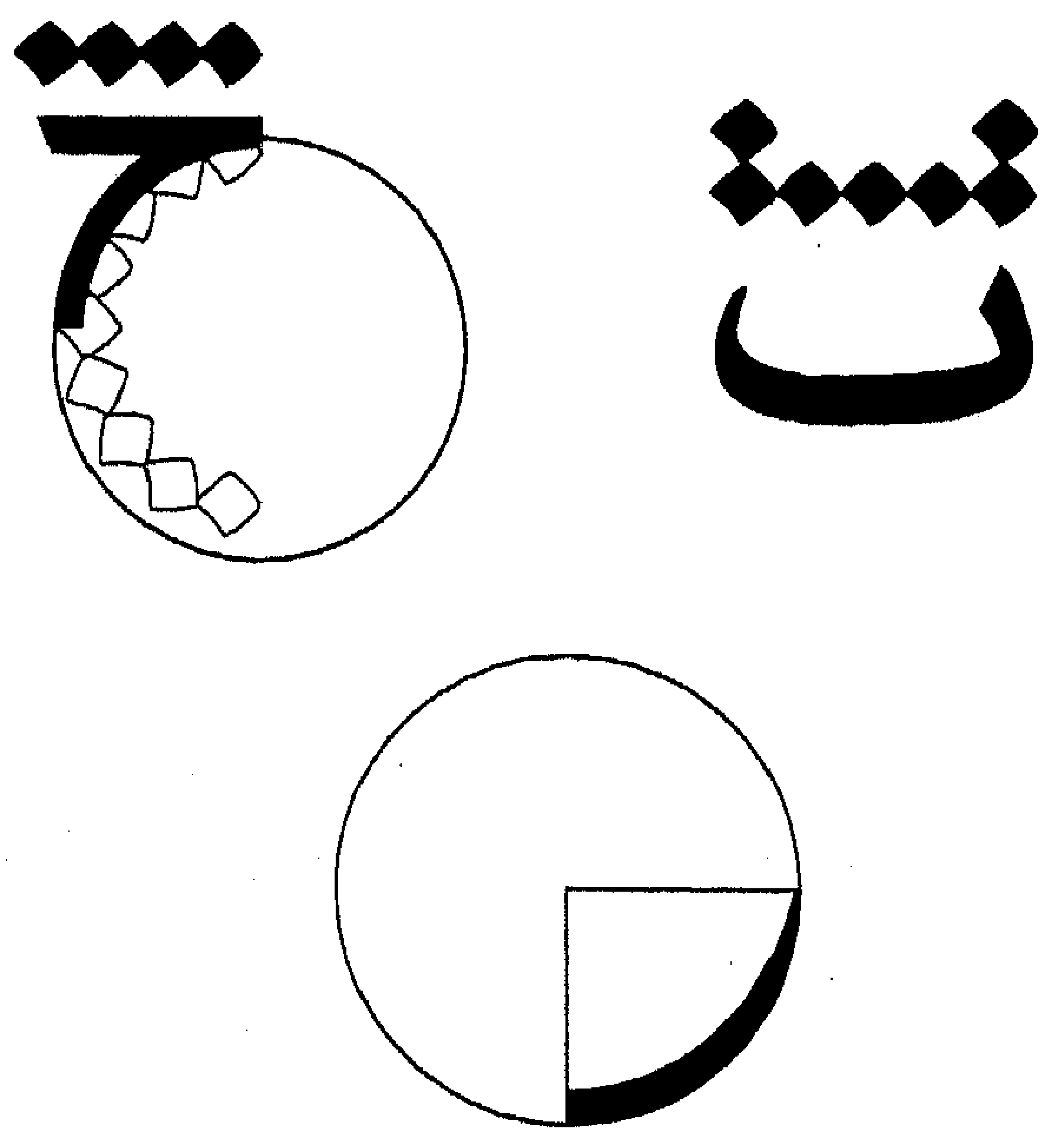
ومن خلال الدائرة يتم تحديد شكل الحرف: استقامته أو انحناؤه اعتماداً على محيط الدائرة ونصف القطر. والعلاقة بين النقطة والدائرة تتبلور في حرف الألف الذي يتكون من عدد محدد من النقاط المصفوفة رأسياً – حسب نوع الخط- طول الألف هو طول النقاط المكونة له، وعرضها عرض نقطة واحدة، وطول الألف هو قطر الدائرة الوهمية التي يتم من خلالها رسم بقية الحروف. ويمكن ارجاع وضوح النص وجماله في الكتابة العربية الى النسبة الثابتة بين حروفه. والى تماثل الحرف في جميع أجزاء النص بالاضافة الى تناسق اتجاهات الحروف يميناً أو يساراً. واختيار حرف الألف هنا كوحدة قياس ليس بالصدفة وانما لاعتبارات دينية وفلسفية (شكل رقم 8). ومع أن طول الألف يختلف من خطاط لآخر، الا أن الجميع اتفق على استخدام النقطة كوحدة قياس.[6].



شكل رقم (8)

استخدم خط "الطومار"[7] في العصر العباسي لأول مرة كخط معتمد في التواقيع، عرض رأس هذا القلم يعادل عرض أربعة وعشرين شعرة من شعر الحيوانات. وفي حال استخدم الخطاط قلم البوص المصنع من نبات القصب، كان كل خطاط يقطع قلمه بطريقة تنسجم مع استخدامه وحسب عادات منطقته، والنص المراد كتابته. من خلال هذا المعنى فان شكل الخط يتحدد من خلال عرض رأس القلم الذي يختلف من نوع لآخر، فمثلاً في خط الثلث عرض رأس القلم يساوي ثلث عرض رأس قلم الطومار لذلك نقطة خط الثلث تساوي ثلث نقطة خط الطومار. أما طول حرف الألف فيبدأ من ثلاث الى اثني عشر نقطة اعتماداً على الكاتب وعلى نوع الخط وعرض الألف يساوي عرض نقطة واحدة.

الأمر المهم في الكتابة هو تحديد طول النص، فعندما يحدد الخطاط نموذج حرف الألف، فانه ملزم باستخدامه في أرجاء النص. هذه هي القاعدة الهندسية العامة للخط العربي، وحتى لو ابتكر الخطاط اضافات أو ملحقات للحرف خلال العمل فانه يعمل على ترتيبها واخضاع قياساتها للنقطة وحرف الألف المعتمد. مثلاً في خط النسخ طول الألف خمس نقاط وحرف الباء عرضه سبع نقاط ونقطتان لأعلى الحرف. في خط الثلث طول الألف تسع نقاط وهناك ميل بأعلى الحرف يحدد بثلاث نقاط، وعرض الباء خمس عشر أو احدى عشر نقطة. واذا كان الحرف يقطع جزئياً فيجب أن يعتمد هذا القطع على قوس الدائرة التي تعتمد على الألف كقطر لها، في تحديد الاتجاه. ومثال على هذا استدارة حرف العين في خط الثلث تشكل دائرة وهكذا يتحدد القياس (شكل رقم 9).



شكل رقم (9)

في بعض الحروف نلاحظ أن الشكل يتحدد من خلال منطقتين، كما في حرف س، ص، ع، حيث كل منطقة تحدد بقياس ثابت، في خط النسخ مثلاً ارتفاع الخط المنحني في السين أربع نقاط وعرضها خمس نقاط وارتفاع الخط المنحني في الباء ست نقاط وعرضها خمس نقاط. الجزء الثاني في الحرف يعتمد على الجزء الأول في علاقة متبادلة يمكن أن تعدل اذا اتصل الحرف بحرف آخر.

ان العلاقة بين الحروف تظهر من خلال وضعها واتجاهاتها والمسافات بينها. فالخطاط يكتب على طول خط أفقي من اليمين الى اليسار، ومن الأعلى الى الأسفل، يصيغ الخطوط المستقيمة والمنحنية، وقد يؤكد على الزوايا أو يهملها. وعند معاينة الصفحة نرى تفاعل الخط المنحني والخط المستقيم: العمودي أو الأفقي، مع اللفظ واللون الموزع في أرجاء الصفحة والتصميم الزخرفي المصاحب للخط[8].

ومن الجدير بالذكر أن الخط العربي تطور خلال فترة متأخرة مقارنة مع الأنظمة الكتابية الأخرى، والتي يعود تاريخ بعضها الى آلاف السنين. بدأت الكتابة في المنطقة العربية بأحد شكلين: الهيروغليفية التصويرية وهي

الكتابة المصرية والحثية، والكتابة المسمارية الرمزية التي استخدمها الأكاديين والعموريين والآشوريين والايبلانيين والكنعانيين، وفي أوغاريت[9] ظهرت أول أبجدية مسمارية، ثم اشتقت منها أبجدية جبيل ثم الأبجدية الاغريقية القديمة، والعربية القديمة: الفينيقية، والآرامية والنبطية. والكتابة العربية تعود بأصلها الى الأبجدية النبطية كما تؤكد الكتابات المكتشفة في مناطق مختلفة من سوريا ولبنان. قبل الاسلام اعتمد العرب على نظام النقل الشفهي، الذي كان منسجماً مع بيئتهم ومتطلباتهم الاجتماعية. ومع مجيء الاسلام اكتسب الحرف العربي نوعاً من القداسة كونه اختير من قبل الله لنقل رسالته الى الناس أجمعين. الحاجة لتدوين القرآن وابداع شيء ثمين لهذه الرسالة، لعبت دوراً أساسياً في تطوير الحروف العربية لتكون واضحة وقابلة للقراءة وعلى قدر من الجمال. بعد نزول القرآن الكريم كان لا بد من تدوينه بسرعة فكان أول نقل للكلمة المنطوقة. بعدها تطورت الحروف العربية بسرعة وبطريقة مدهشة وتدريجية ضمن نظام بصري هندسي مقبول لدى الجميع، ولم يبق الحرف العربي مجرد رسم أو شكلاً لخط، وانما أصبح نظاماً خطياً يكتب من قبل ناسخ مدرب يتمتع بحس فني. وبذلك يكون قد تجاوز مهمة نقل المعنى الى مهمة جمالية أصبحت غاية بحد ذاتها[10].

كان علي بن أبي طالب[11] أول من جمع القرآن الكريم، ثم جاء عثمان بن عفان[12] وأمر بنسخ المصحف وتوزيعه على الأمصار، حينها كان المصحف خالياً من التنقيط والحركات، وفي الوقت الذي كان فيه الاسلام يمتد الى البلاد غير العربية كان من الضروري جعل اللغة العربية سهلة التعلم، لتمكين غير المسلمين من قراءة القرآن دون الوقوع في اللحن، وكقاعدة للنص العربي وضع أبو الأسود الدؤلي[13] نظام من النقط والعلامات على الخط الكوفي للمساعدة على ضبط النطق الصحيح للحرف، تبعه الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي عدل نظام أبي الأسود وجعل النقط للتفريق بين الحروف المتشابهة في الشكل والمختلفة في المعنى، وابتكر نظام للحركات اشتقه من أحرف العلة في العربية، فاختزلها الى علامات صغيرة تدل على الفتح والضم والكسر، كما ابتكر علامات للشدة والسكون وعلامات الوصل[14].

الأحرف العربية تشير الى هندسة الخط، والخط هو الكتابة أو الحرف، ومنذ ظهور الاسلام اتخذت الكتابة موقعاً مهماً في الحضارة الاسلامية، نستطيع ادراكه من خلال الاطلاع على المخطوطات الاسلامية العديدة التي تشرح الطرق الجديدة في الكتابة وأساليب الجمع بين أكثر من نوع خط، وتشرح هيئة الحروف ونسبتها، وصناعة القلم حسب نوع الخط المراد استخدامه، بالاضافة الى اعداد الألوان، والأحبار والورق.

والخط العربي قائم على فلسفة جمالية تعتمد على تلاحم الشكل والموضوع، وهو موضوع روحي في الغالب. يصيغ علي بن أبي طالب صورة هذا التلاحم بقوله: " الخط يزيد الحق وضوحاً". وعلى حسب تعبير أبو حيان التوحيدي: " الخط هندسة روحية ظهرت بآلة جسدية ". أما القلقشندي[15] فيرى أن مادة اللفظ طبيعية، ومادة الخط صناعية، الا أنه ثمة علاقة بين الصورة المرئية واللفظ المسموع. فالخطاط يحاول محاكاة النظام الطبيعي من خلال ابداعه، والابداع عمل حسي مرتبط بالنفس التواقة للجمال والمجبولة عليه، والابداع أيضاً مظهر للتفرد والتجرد والعودة الى النفس عبر الطبيعة، أو عبر الوحي الالهي أي القرآن الكريم الذي يمثل صورة لكمال الطبيعة التي تتجاوز كل كمال آخر، لذلك كان لآيات القرآن الكريم دور مؤثر في انتاج أعمال فنية حسية ضمن حالة نفسية منزهة ومتسامية. في هذه الأعمال نرى تضافر الشكل ليتناسب مع المعنى، صوت الحرف، أماكن الوقف والمد، كلها أمور مرئية من خلال اللون والعلامات المصاحبة للخط[16].

ابتداء من العصر العباسي عدلت الأحرف العربية لتستخدم في لغات أخرى غير عربية، مثل الفارسية السلجوقية والعثمانية التركية، والهندية، والبربرية السلجوقية. صاحب هذا التعديل تطور في الخطوط المستخدمة، التعليق أو النسخ طوروا الى الفارسية في القرن الحادي عشر، والديواني طور الى التركية في منتصف القرن الخامس عشر، واستخدم كخط رسمي في الامبراطورية العثمانية. ومع ابتكار أنواع مختلفة من الخطوط تطور الخط الى الشكل الزخرفي الذي فتح المجال أمام التعبير الذاتي في العالم الاسلامي.

في منتصف القرن السابع كتبت النسخة الأولى من القرآن الكريم. وبمجيء القرن الثامن كان الخط الكوفي وأشكاله المختلفة من أهم أنواع الخط العربي. ولم يقتصر الخط العربي على نوع معين من الخطوط، بل تنوعت الأشكال والحروف حتى تجاوزت المائة، فما أن يصل الخطاط الى حد الكمال في خطه ويحصل على الاجازة التي تمكنه من مزاولة مهنته، حتى يصبح ما يقوم به من تعديل وتطوير للحروف بمثابة قاعدة ومنهج يسير أتباعه وتلاميذه وفقا له. وتخضع أنواع الخطوط المختلفة لنظام واحد قائم على التناسب والتوافق والانسجام. فالكتابة ليست مجرد حرفة وانما هي فن يحتاج الى الموهبة والعلم والتمرس. سئل الصولي[17] متى يستحق الخط العربي بأن يوصف بالجودة فقال: " اذا اعتدلت أقسامه، وطالت ألفه ولامه، واستقامت سطوره، وضاهى صعوده حدوره، وتفتحت عيونه، ولم تشتبه راؤه ونونه، وأشرق قرطاسه وأظلمت أنقاسه، ولم تخف اجناسه، وأسرع الى العيون تصدره والى القلوب تنحره، وقدرت فصوله، واندمجت أصوله، وتناسب دقيقه وجليله، وتساوت أطنابه، واستدارت أهدابه، وصغرت نواجزه، وانفتحت محاجره، وخرج عن نمط الوراقين، وبعد عن تصنع المحررين، وخيل أنه يتحرك وهو ساكن" [18] .من خلال هذا القول نستطيع ادراك الأسس الجرافيكية التي اعتمد عليها الخط العربي في بنائه، والتي تضمن التوازن، والايقاع، وثبات النسبة بين الحروف، وسهولة الاستحواذ على العين، بالاضافة الى البعد الروحي للحرف العربي الذي يمكن ادراك شيء آخر غير مرئي، ويقود الى معرفة رسالة الهية تعرف عند الفلاسفة بالجوهر أو الحقيقة المطلقة.

ومع تعدد الأشكال في الخط العربي الا أن ما وصل الينا منها يقتصر على ستة أنواع رئيسة هي: الكوفي، الثلث، النسخ، الديواني، الفارسي، والرقعة. ومن هذه الأنواع اشتقت أشكال كثيرة، استخدم كل شكل لغرض معين، فمنها ما اختص بالزخارف على الجدران، ومنها ما كان لنسخ الكتب والمخطوطات، أو لكتابة المراسلات والدواوين. في الفترة الاسلامية الأولى عرف الخط الكوفي بالخط المدني أو المكي، كتبت به المصاحف الأولى، وهو الى حد ما يعتمد على الخط العمودي مع التأكيد على الخط الأفقي. كتب على صفحات وألواح مستطيلة الشكل وذات زوايا قائمة امتاز بميل ألفه ولامه الى اليمين قليلاً. في عهد عمر بن الخطاب ظهر خط المشق الذي تظهر فيه امتدادات واضحة في حرف الدال والصاد والطاء والكاف والياء. ثم ظهر نوع آخر من الخط الكوفي عرف بالخط المحقق زين بالتنقيط والتشكيل وتساوت فيه المسافات بين السطور. وأخيراً ظهر الكوفي الحديث الذي خضع لنسب ثابتة واعتمد على التماثل وملء الفراغات وصاحبته الزخارف الهندسية والنباتية، عرف هذا النوع بالكوفي المزهر أو المورق. الكتابة بالخط الكوفي استخدمت كزخرفة على النسيج النقش المعادن والخزف. الخط العمودي قد يكون مزخرفاً أو متصلاً بطرف ورقة أو حتى رأس انسان. النص ظهر دائما تجاه خلفية من الزخرفة اللولبية كجزء من المخطط الزخرفي أو يختزل الى تصميم هندسي بحيث تصعب قراءته. اسم الله والعبارات الجالبة للبركة كتبت بهذا الخط في الأماكن الدينية والعامة على حد سواء.

أما خط الثلث فهو خلاصة اجتهادات مجموعة من أبرز الخطاطين مثل ابن مقلة[19] وابن البواب[20]. وهو من أكثر الخطوط صعوبة الا أنه أكثرها جمالاً، يمتاز بالمرونة ومتانة التركيب وتناسق توزيع التشكيل والتنقيط، له أساليب مختلفة حسب طريقة كل خطاط. وهو من أول الخطوط التي وضع نسبها ابن مقلة، حيث ابتكر نظام يعتمد على النسبة المثالية لكل حرف مستقل، تبلغ طول الألف في الثلث سبع نقاط. يمكن أن يكون سمي بالثلث، بسبب أن نسبة قطر الدائرة للمحيط هي 1: 3.14 وهي تقريباً أقل من الثلث.

ويعد خط الرقعة من أسهل الحروف على الاطلاق يسير على سطر أفقي باستثناء حروف (ح ع م) التي تنزل عن السطر، يبلغ طول ألفه ست نقاط. أما خط النسخ فهو تطوير لخط الجليل والطومار، وضع نسبه ابن مقلة، مساحة حروفه تساوي ثلث مساحة حروف خط الثلث، ويبلغ طول ألفه ست نقاط. تطورت حروفه من الأحرف المنحنية والدائرية واستخدمت في الكتابة على الأبنية والوسائط العامة. العديد من أشكاله ظهرت في عهد الأمويين (750-661) مع زيادة حجم الكتابة المنتجة من قبل الدولة في أرجاء الامبراطورية المتسعة الأطراف. وفي بداية العصر العباسي أصبحت هذه الأشكال أكثر تعدداً حيث تجاوز تعدادها أكثر من عشرين شكلاً شائعاً مع نهاية القرن التاسع.

ومن النسخ والثلث طور يوسف السجري[21] خط الاجازة والتوقيع اللذان اعتمدا في كتابة الرسائل السلطانية. أما خط التعليق الذي استخدم في الكتابة الفارسية والهندية والتركية، فقد امتاز بدقة الحروف في بدايتها أو نهايتها، وبميل حروفه الى اليمين. والخط الديواني هو الخط السلطاني يكتب بشكل مائل، ويمتاز باستدارة حروفه وكثرة الاتصال فيما بينها، وكثيراً ما تحتضن الحروف في نهاية الكلمة التي تليها. وللخط المغربي أشكال عديدة تعود الى المنطقة التي استخدم فيها، ولكل نوع ميزانه الخاصة[22]. البنية الأساسية للحرف هي نفسها في الخطوط المختلفة الا أن الاختلافات فيما بينها تكمن في انحراف الأجزاء العمودية والعرضية، والاستدارة والمعالجة الزخرفية لصوت الحرف.

ان أفكار الفن الاسلامي معارضة للتصوير في الأماكن الدينية بشكل خاص، لذلك كان التصوير في الفن الاسلامي نادراً بصورة عامة. والقرآن الكريم لم يوضح بالصور مطلقاً، لكن سرعان ما أدرك ضرورة وضع علامات في بداية القرآن الكريم، وبداية كل سورة. وهذه العلامات اتخذت شكلاً زخرفياً بسيطاً في بداية الكتاب، مثل زخرفة النخيل على هامش الصفحة في بداية السورة وورود صغيرة كفواصل بين الآيات. الزخارف كانت عبارة عن رسومات تعكس الاندماج بين الأساليب القديمة والأسلوب المتاح للفنان المسلم في العالم الاسلامي في ذلك الوقت. أزهار اللوتس من الصين ومصر، الزخرفة اللولبية للنخيل، الأزهار النخيلية، والوردية من الأساليب الكلاسيكية السائدة في حوض البحر المتوسط. الأجنحة، العقد والأشكال المكسوة بالريش تصاميم ساسانية تقليدية من آسيا وايران[23].

كتبت النسخ الأولى من القرآن على الرق -جلود الحيوانات- واستخدم البردى في مصر. الى أن عرف العرب صناعة الورق من الصينيين بعد هزيمتهم في معركة سمرقند عام 750م. أما الأقلام فقد كانت تصنع من القصب والفرشاة من شعر السنجاب، أو الجاموس، أوالجمل، أو شعر القطة. الحبر صنع من مخلفات المصابيح والسناج والصمغ العربي -افرازات غروية من نوع محدد من أشجار الأكاكا- واستخدم في المخطوطات الحبر المضاد للماء المصنع من الزاج والبذرة الصفراء. المواد الملونة في الأحبار كانت عادة غير عضوية مثل: سولفيت الزئبق للون الأحمر، اللازورد للون الأزرق، الرخويات للون الأخضر، والشيد للون الأصفر، البني والأحمر. أما اللون الأبيض فقد كان يتم الحصول عليه من الطباشير أو كربونات الرصاص. ومع ذلك وجدت بعض الخضاب العضوية التي استخدمت للحصول على اللون القرمزي والنيلي. جميع المواد الملونة مزجت بالصمغ العربي كوسيط وأضيف اللون الذهبي الى النص على شكل أوراق ذهبية أو معدن مسحوق[24].

الهوامش

1. Sweden, Malmo, and Liungman, 1991, P 133.-

- Crithchlo, 1992, P. 9

- موسوعة ويكيبيديا www. ar. Wikipedia.org

2. Hobo Sign: أطلقت كلمة Hobo على المشردين في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية، هؤلاء المشردين كان لهم نظام خاص من العلامات والرموز التي يستخدمونها في التسول أو كوشم على أجسادهم.

3. Sweden, Malmo, and Liungman, 1991, P 132-134.

4. Crithchlo, 1992, P14.

5. Sweden, Malmo, and Liungman, 1991, P 274-275.

6. Khatibi, and Sijelmassi, 2001, P46-P.47.

7. خط الطومار: من أنواع الخط العربي.

8. E-Said, and Ayse, 1976. P. 129-130.

9. أوغاريت: مدينة قديمة في سوريا تقع شمال مدينة اللاذقية.

10. Crithchlo, 1992, P.11.

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، بهنسي، 1997، ص64-66.

11. علي بن أبي طالب: ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم، ورابع الخلفاء الراشدين، عرف عنه حسن خطه.

12. عثمان بن عفان: ثالث الخلفاء الراشدين، وأحد العشرة المبشرين بالجنة، ومن السابقين الى الاسلام، لقب بذو النورين لأنه تزوج اثنتين من بنات الرسول صلى الله عليه وسلم، واليه يرجع الفضل في جمع القرآن الكريم.

13. أبو الأسود الدؤلي: (16 ق.هـ - 69) هـ واضع علم النحو وأول من شكل المصحف ووضع النقاط على الحروف العربية.

14. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، بهنسي، 1997، ص67-68

15. القلقشندي: (756-821)هـ أبو العباس شهاب الدين بن علي بن أحمد، صاحب صبح الأعشى في صناعة الانشاء برع في الأدب والفقه الشافعي، وذاع صيته في البلاغة والانشاء.

16. المرجع السابق.

17. الصولي: محمد بن يحيى أبو بكر الصولي، من شعراء الدولة العباسية.

18. عطا الله، 1993، ص8.

19. ابن مقلة: (285-338)هـ أبو علي محمد بن علي بن الحسين، من أشهر خطاطي العصر العباسي، وأول من وضع أسس مكتوبة للخط العربي، ويعتقد بأنه مخترع خط الثلث.

20. ابن البواب: (350-412)هـ أبو الحسن علي بن هلال، كاتب بارع بالاضافة الى كونه من أشهر الخطاطين العرب، حسن طريقة ابن مقلة في الكتابة، حتى بلغت مبلغا كبيرا في الحسن والاتقان، حتى لقبه أبو حيان التوحيدي بأنه نبي في الخط.

21. يوسف السجري: من أشهر الخطاطين في التاريخ الاسلامي.

22. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، بهنسي، 1997، ص 70-72.

23. Crithchlo, 1992, P. 12

24. المرجع السابق.

2. تفاعل الحروف مع بعضها

قال "بيكاسو"[1] في أكثر من مناسبة: "ان أول نقطة حاولت الوصول اليها وجدت الخط العربي قد سبقني اليها منذ زمن بعيد". يعتبر الخط العربي من أجل وسائل التعبير، فهو يجمع بين الليونة والصلابة، وتتجلى فيه قوة القلم وجودة المداد المستمدة من النفحات الروحانية، ويحتوي على رموز وأشكال ذات دلالات عميقة، تفصح عن خبايا الواقع الفكري والثقافي والانساني. يتجلى من خلال عبقرية مفكرة ويد مرنة في لحظة ابداع لا تكرر نفسها، حيث تبدأ الصورة بالانكشاف للروح ثم للعين وتنفذ باليد. وهذه العبقرية استطاعت أن تحول الرمز الصوتي الى عنصر زخرفي من أهم العناصر الفنية الاسلامية ان لم يكن أهمها على الاطلاق، حيث يظهر بشكل كيان متكامل، مكون من عناصر متنوعة منها المجردة، ومنها الفنية. يبدأ بنقطة وينتهي بنقطة، ويظهر ما بينهما خط هندسي بأشكال مختلفة، حيث يمثل في كل مرة صياغة للألف من خلال الدائرة.[2]

ان الخط فن الكتابة الجرافيكية الذي يعكس تصور الانسان للغة، يتضمن في كل نص سواء كان دينياً أو عادياً، رغبة في بناء صورة ذهنية لدى القارىء. والنظر الى الخط العربي لا بد أن يؤدي بطريقة ما الى استذكار كلمة الوحي الأولى اقرأ. فالقارىء للخط العربي عادة، قارىء ومؤمن، يرى الخط على أنه مادة للقراءة والكتابة في الدرجة الثانية، فهو أولاً يخضع لهندسة روحية تنشأ من خلال العلاقة بين النص المكتوب وواقعه كعمل فني. بالاضافة الى الصورة الذهنية هناك صورة صوتية، فكل كلمة أو مقطع صوتي يندمج في الموسيقى الصامتة للنص، والتي يصيغها الخطاط عن طريق النور والظل، وعن طريق وضوح الكتابة أو غموضها، مما يخلق الانطباع من النظرة الأولى ويجسد حضور الصوت. ان الحرف الذي يتحول الى صورة من خلال التركيب الدقيق للخطوط المفعمة بالحيوية والايقاع، والذي يستمد الحس الجمالي من اللغة، يعمل على بناء الحس التشكيلي للنص[3].

المثير في الحرف العربي شكله المجرد، الذي تعود اليه صفات الحرف ومميزاته الخاصة المتمثلة في قدرته على الاختزال وتوفير الوقت والمساحة، ومنح الحرف القابلية للمد والبسط والاستدارة. ليس هذا فحسب بل ان الشكل المجرد للحرف يثير الحركة – التي تعتبر السمة الأساسية للخط العربي- في الكلمة والسطر من خلال العلاقة بين الخطوط في الكلمة الواحدة، أو بين الكلمات المتجاورة. والحركة تتحقق في الخط العربي رغم خضوعه لهندسة صارمة، الا أن التجاوب بين الهندسة والحركة يمثل توازن جرافيكي متماسك ورائع، وهذا ما مكن الكتابة العربية من التزاوج مع النقوش والزخارف المختلفة[4].

والحقيقة أن شكل الحرف العربي لا يقف عند الدلالة اللغوية فقط بل يعبر عن مفاهيم موروثة وغائرة في الذات، حتى أن بعض المتصوفة[5] علقوا أهمية كبيرة لمعاني الحروف، فكان لكل حرف في نظرهم معنى خاص يرتبط بالذات الالهية، فالألف في مقام أحد، وهي رمز لوحدة الله المطلقة، والعاشق اذا غمره الحزن صارت قامته دالاً، والراء سكين أو هلال والسين أسنان، وربما وقعت عليها من عين العاشق ثلاث دموع فصارت شيناً، والميم الفرق بين أحمد وأحد، والهاء هي الحرف السري، وفيها الافادة الكاملة عن هوية الله.

لو عدنا الى القرآن الكريم لوجدنا ذكراً للقلم واللوح المحفوظ، وحروفاً في بداية بعض السور تمثل اعجازاً لم يفلح أحد حتى الآن من ادراك كنهه أو فك شيفرته. ان العلاقة بين الكتابة والدين وبين الكتابة والخرافة والسحر، علاقة

قديمة وموجودة في كل مدنيات العالم، فمهمة الكتابة هي المحافظة على الكلام الالهي. يروى أن سليمان عليه السلام سأل عفريتاً عن الكلام، فقال: ريح لا يبقى. قال: فما قيده؟ قال: الكتابة[6].

ربط العرب بدورهم بين كل حرف ومفهوم معين، فالسين مثلاً تعبير عن الكرسي أو الاستقرار، والهاء للكتمان والعين للسعة، والنون طاقة الدائرة المنفتحة. وعلى الأكثر من هذا فقد رأى البعض تزواجاً بين أشكال الحروف العربية وأعضاء الجسم البشري حيث تمثل الألف قوام حسناء، وقوس رأس العين حاجب الانسان وهكذا. ان هذه المعاني المختلفة والتي تعبر عن التقاء شكل الحرف بالمعنى ليست اعتباطية، وانما ناشئة من احساس صادق بالأشياء وبالتالي هي ليست مجرد رموز منفصلة عن مفاهيمها، وانما خلاصة تجارب ابتدأت منذ اشتقاق الحرف العربي من الحرف النبطي وانتهت بالصياغة الهندسية النهائية على يد ابن مقلة.

لم يكتف ابن مقلة بوضع قياسات الحرف اعتماداً على الدائرة، وانما وضح الأسس العامة لتصحيح شكل الحرف وتوزيعه على المساحة. وهذه الأسس بمثابة أسس وقواعد التصميم المتبعة اليوم في تنفيذ الأعمال الجرافكية، وبالرجوع الى ابن مقلة نرى أن الحرف يحتاج الى التوفية، أي أن يستكمل الحرف كفايته من الخط المؤلف له، سواء كان مقوس أو منحني أو منبسط. ويحتاج الى الاتمام، وهو أن ينال الحرف نصيبه من الطول والقصر والدقة والغلظ. ويحتاج الى الاكمال، وهو اكتمال الهيئة في الحرف من انتصاب وتسطيح وانكباب واستلقاء وتقويس. كما يحتاج الى الاشباع، بمعنى أن تتساوى أجزاؤه في نصيبها من صدر القلم، فلا تكون بعض أجزائه أدق من بعض ولا أغلظ. وأخيرا يحتاج الحرف الى الارسال، وهو أن يرسل الخطاط يده في القلم من غير احتباس ولا توقف.

وفي تركيب الكلمات والسطور يضع ابن مقلة قوانين ما يسميه حسن الوضع تتضمن أربعة قواعد أولها: الترصيف، وهو وصل الحرف بالآخر. وثانيها: التأليف، وهو جمع كل حرف غير متصل الى غيره على أفضل وجه. وثالثها: التسطير، أي اضافة الكلمة الى الكلمة حتى تصير سطراً منتظماً. وأخيراً: التنصيل، والمقصود به مواقع المدات المستحسنة من الحروف المتصلة[7]. والحقيقة ان جمالية الخط العربي تعود بشكل خاص الى جمال الحرف بحد ذاته، والى أسلوب الربط أو التأليف بين الحروف المختلفة حيث يحتفظ كل حرف برشاقته.

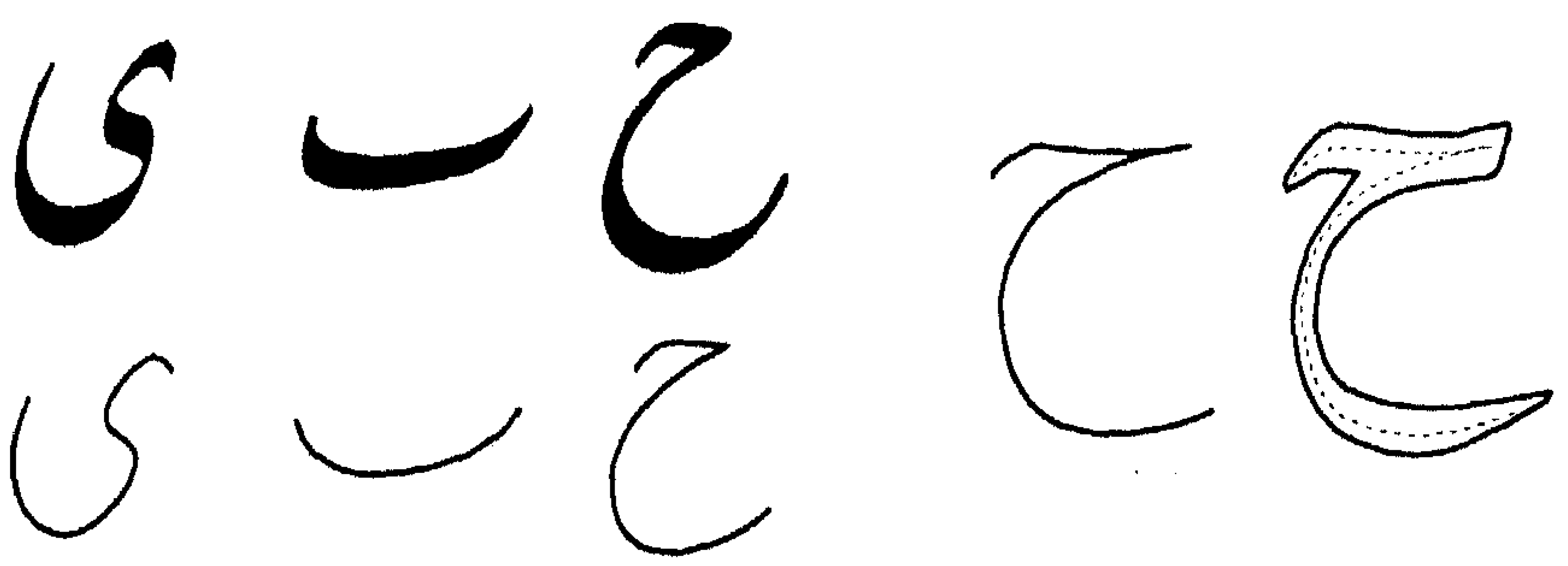
يعتبر الخط العربي خطاً صوتياً تماماً وقد يكون من أكثر الخطوط الصوتية دقة في العالم، والسبب تجريديته الخالصة دون وجود أي جذور تصويرية. لذلك نرى أن شكل كل حرف من الحروف العربية يتطابق مع طريقة لفظه، أي مع حركة الشفاه واللسان. وهذا ما اعتمد عليه الخليل بن أحمد الفراهيدي حين أعد معجمه كتاب العين حيث صنف الحروف العربية حسب مخارجها.

أن التقنية أو أسلوب كتابة الخط العربي وظفت في الأساليب الشخصية لكل خطاط والتي جاءت مختلفة بطبيعة الحال. فالكتابة بقلم القصب المشقوق الى نصفين والمستخدم في هذا الفن، مكن الخطاط من تعقب تشابك الخطوط مما ساعد على انتاج لحن مستمر ومتدفق في المستوى الواحد[8].

بالنتيجة نرى أن الحرف العربي يتضمن صورة - صورة الحرف - ومعنى – مثل ع تمثل عين الانسان – وشكل – تناسب شكل الحرف مع حركة الشفاه - والفن الناتج من تزاوج هذه المعاني فن شعوري يعتمد على شيفرة من القواعد الهندسية والزخرفية، ويتضمن نظرية للكتابة وأخرى للغة، فهو يبدأ من التركيب اللغوي ويحوله الى شكل مرئي. ان جوهر الخط يعتمد على العلاقة مع اللغة، فهدف الخطاط دائماً هو اعطاء الحياة والمعنى لكتابته الموجودة أصلاً، وفي اللحظة التي ينكشف عندها المعنى تظهر الصورة التي تسحر اللغة، بعد أن يكون الخطاط قد أشبع عاطفياً

ثم يعمل على افراغ هذا الاشباع، فممارسة الخط هي الجزء الأهم، لأن الخط العربي بالنسبة للخطاط هندسة روحية بآلة جسدية.

عند تجريد الحرف العربي من ملحقاته التزينية التي لا تشكل جزءاً من بنيته، يبقى الشكل العام للحرف (شكل رقم 10)، والمبنى على قاعدة بسيطة تعتمد على تفاعل الخط الأفقي مع الخط العمودي. فيظهر الحرف بشكل خط باتجاهات متعددة، قد يكون مستقيماً أو منحنياً، أو في حالة ما بين المستقيم والمنحني.



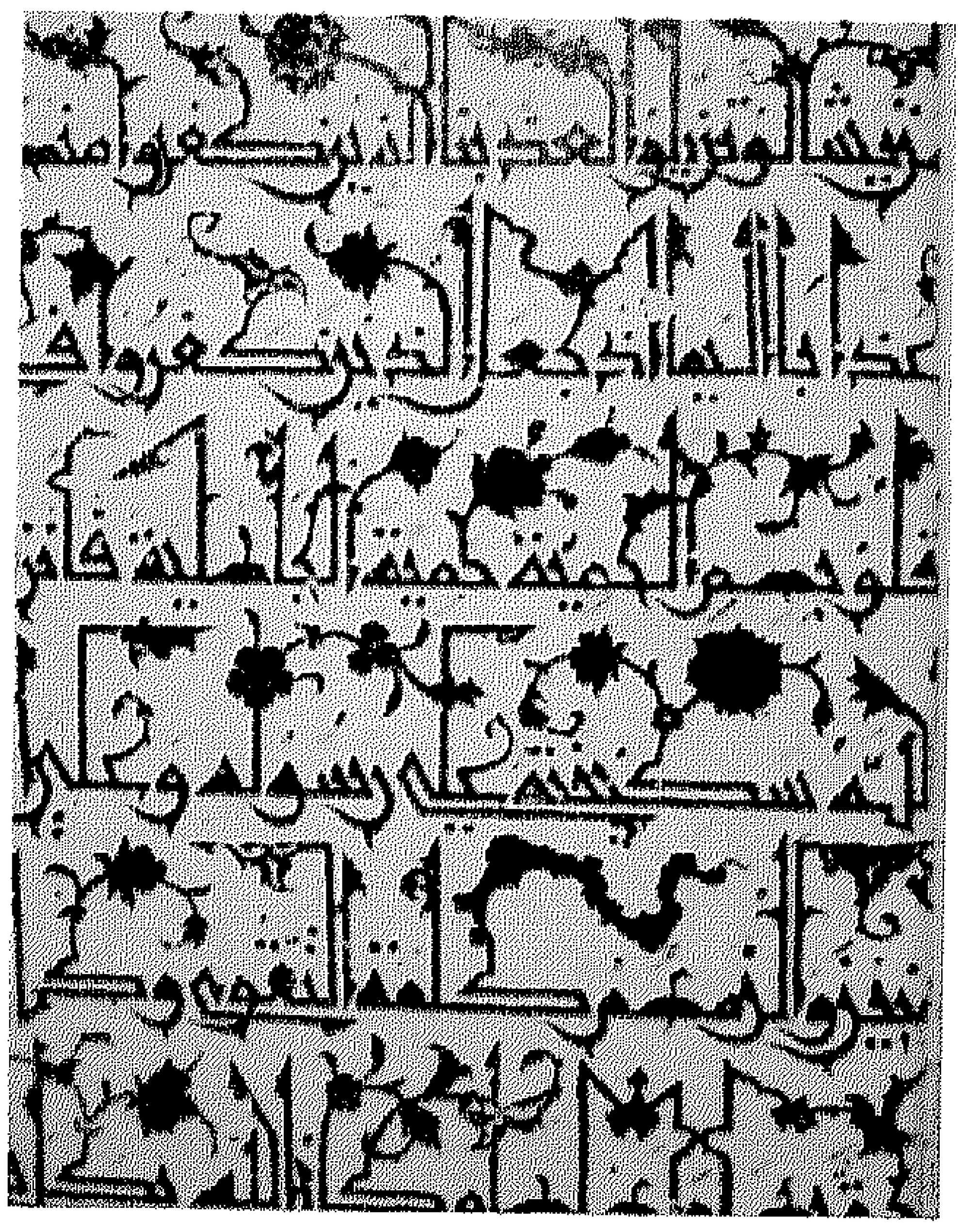
شكل رقم (10)

والخط المجرد هنا هو البنية الأساسية التي تقبل أي ملحقات أو زوائد يمكن أن تضاف اليه حسب نوع الخط. وشكل الحرف يتغير حسب موقع الحرف في الكلمة - التغير هنا لا يؤثر على الهيكل الأساسي لبناء الحرف - وهذا ما يتيح امكانية الربط بين الحروف المختلفة، وبالتالي منح الشكل امكانيات تشكيلية جديدة. كذلك يتيح الشكل امكانية التحكم بالطول والعرض، والتلاعب بالمدات والسماكات، وبالتالي التحكم بالايقاع الذي يوحي بالشبه أحياناً بين بنية الخط وأوضاع لقامة الانسان، وقد يكون هذا ما رآه الخطاط نفسه حين أضاف رأس الانسان الى نهايات الحروف بنادرة لم تتكرر كثيراً في الفن الاسلامي[9].

شكل رقم (11)

الشكل اشارة الى الحرف أو دلالة عليه. وهذا يعني أن الشكل المجرد هو الذي سيحدد دلالة الحرف والهيئة الجمالية التي يريدها الخطاط. ان الدلالة في الشكل المجرد تتحقق بأبسط الأشكال دون الحاجة الى ملحقات أو عناصر تزيين. وهذا ما نراه في الكتابة البسيطة التي توصل الرسالة الى العين، وتنتهي مهمتها عند هذه الوظيفة. فالدلالة لا تشترط الجمال، لأنها ليست قيمة بحد ذاتها وانما اشارة الى معنى محدد. والمعنى هو الذي يحتمل أن يكون جميلاً أو غير جميل. أما الجمال فهو شرط لازم للفن يتحقق من جانبه الحسي، حيث تنفرد الحواس بادراكه وتصنيفه[10]. الا أن

ما يرتقي بأحاسيس الانسان ومشاعره ويضيف قيمة جديدة للدلالة هو تحققها في جو جمالي، لأن التفكير سينتقل حينئذ من الصورة الشفاهية أو اللغوية الى المرئية (صورة رقم 13).

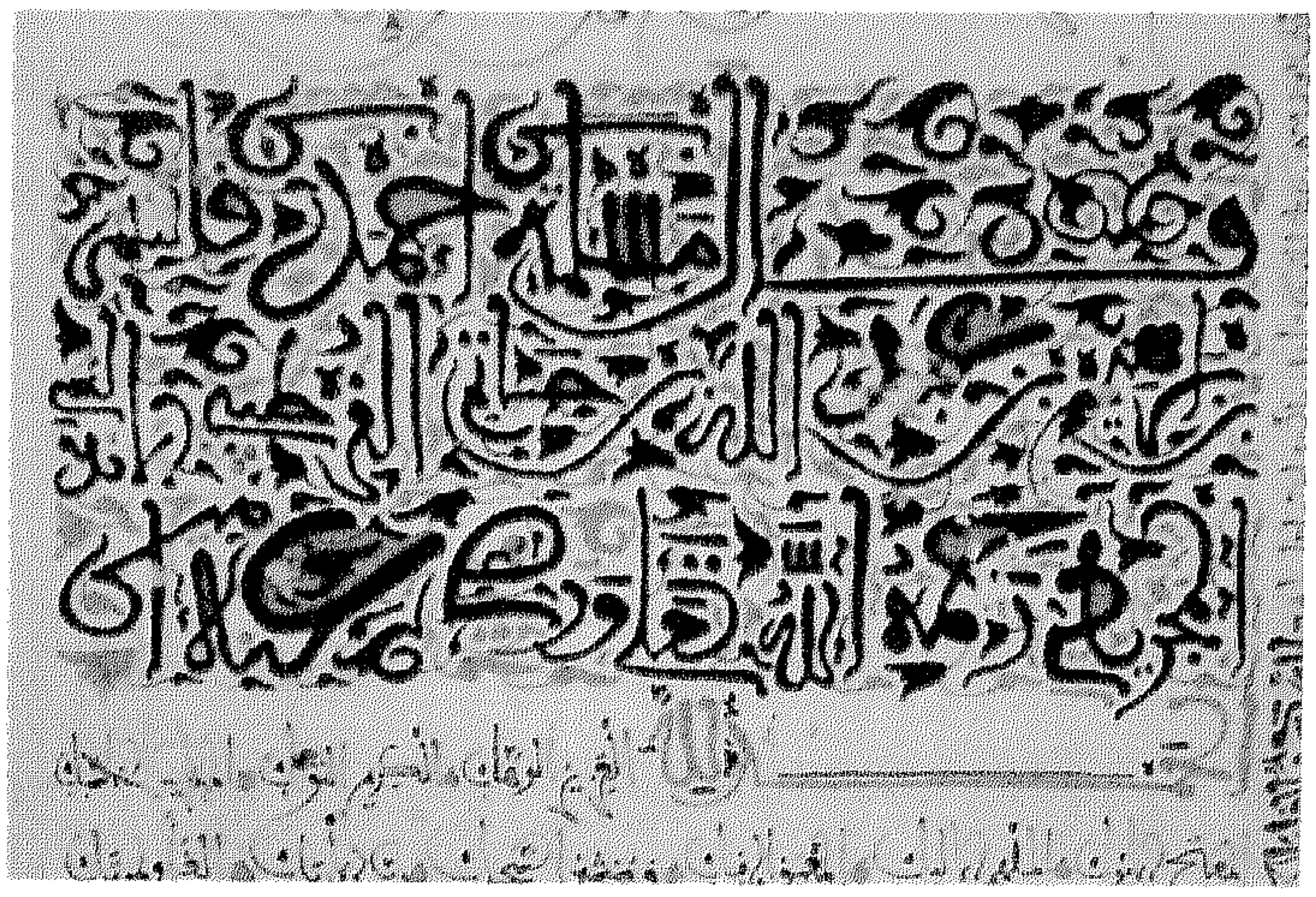


صورة رقم (13)

ان جمال الخط العربي يعود الى عوامل كثيرة، منها جمال الحرف أو البنية المجردة له، وجمال التأليف بين الحروف المختلفة في الكلمة الواحدة، وجمال توزيع النص على المساحة، وجمال تزواج الحروف مع العناصر الزخرفية، وجمال توزيع الألوان، وهذا الجمال نتيجة التقاء المنهج العلمي بالحس المرهف للفنان. لنتأمل صفحة ما تحتوي على الخط العربي، حيث الخطوط، والزوايا والشكل والتصميم بأكمله يخضع لقواعد هندسية تكسبها الحياة والحركة من خلال الشكل الحلزوني المتحقق، والتشابك والتجادل، والفجوات الواضحة بين الحروف.

وسنلاحظ أيضاً أن الزوايا تأتي من خلال زوائد الحروف وتقاطعها مع الجزء الأفقي للحرف، وهي دائماً متساوية سواء كانت حادة أو منفرجة أو قائمة، أما اذا كانت زوائد الحروف منحنية فانها تخضع دائماً لنفس الحجم لأنها تعتمد على الدائرة القياسية.

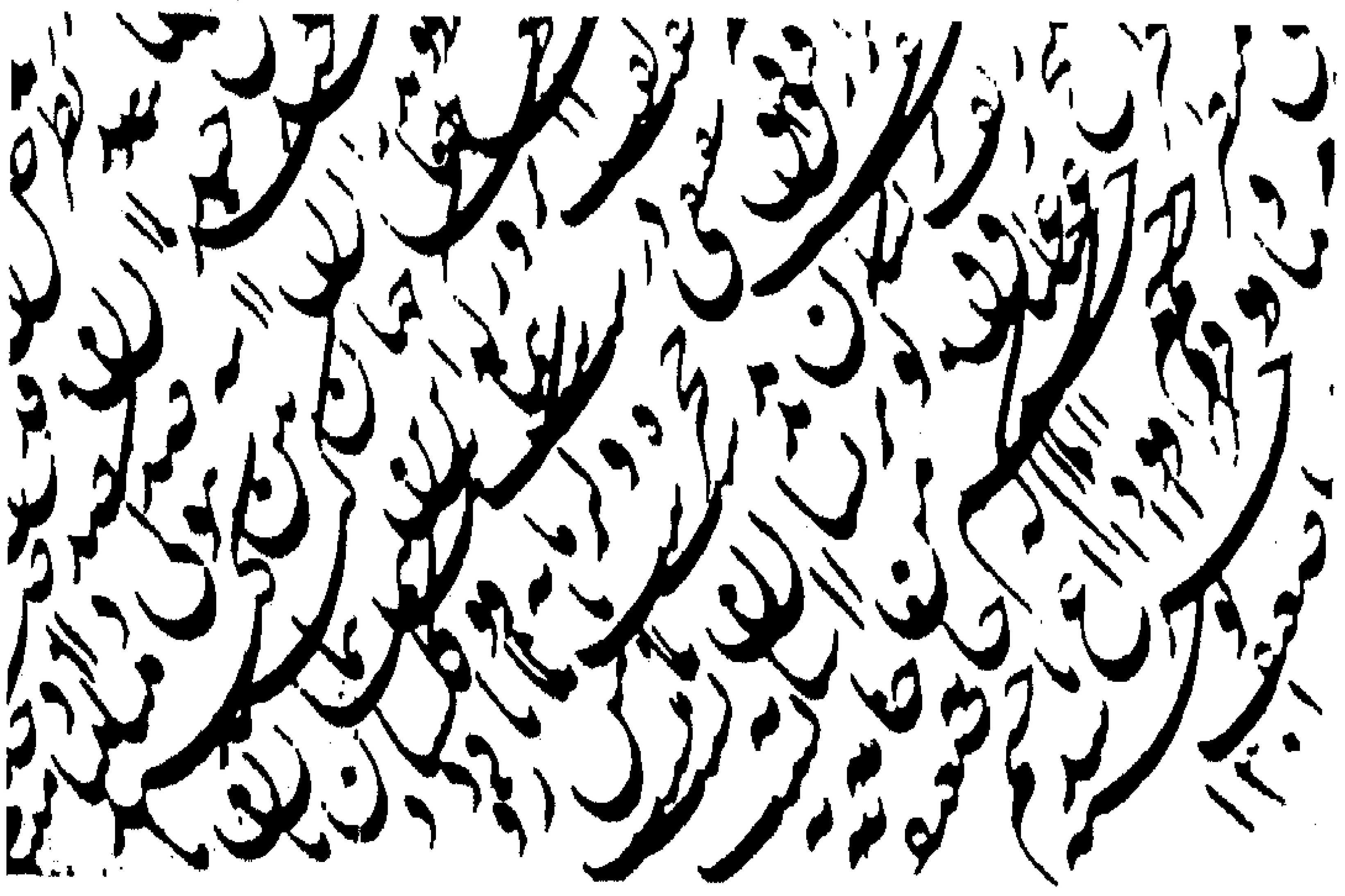
ان تحديد القياس منذ بداية العمل والمتمثل في حرف الألف، يقود الى توزيع زوائد الحروف في أرجاء الفراغ، ويعمل على انتاج مجموعات متوازية تدرك من خلال العين، حيث تشكل نهايات زوايا الحروف الممتدة في أرجاء الصفحة نموذجاً شبكياً يغطي الصفحة كلها. ومن خلال هذا السطح الجديد يبرز النص المتشابك مع الزوائد، وبالتالي تظهر المخططات مثل بلورات كريستالية، وهذا ما يعطي احساس بأن الخط أصبح ثلاثي الأبعاد (صورة رقم 14).



صورة رقم (14)

ان صفحة الخط العربي تستحضر حالاً الشعور بالحركة والايقاع، فالمسافة الايقاعية تمنح راحة لعين المشاهد خلال حركتها في أرجاء النص، فهي توفر توقف دقيق في الحركة المتقدمة للسطر، حيث يعتمد التصميم الحركي فيه على عدة عناصر منها: قلب الحرف، والقسم العمودي، وتجاور الفراغات المتساوية، وتجميع الكلمة في متسلسلة، والخطوط الخارجية والفراغات المتشعبة منها، وتدخل عناصر أخرى في هذه العملية مثل الاطالة، والوصلات بين الحروف أسفل وأعلى السطر، احداثيات الحروف والأسطر الفاصلة بينها، والأماكن المتصلة التي تحتوي الكلمة اللاحقة من خلال الزخرفة، والتنظيم الدقيق للحروف من أجل تأسيس علاقة متتابعة في الشكل والمعنى وأخيراً الشكل الحلزوني[11].

ان ما يفعله الخطاط هو معالجة البنية الأساسية للحرف واضافة العناصر الزخرفية اليها، والتأليف بين الكلمات والسطور بطريقة تخدم المعنى وتنشأ صورة، وبالتالي يتحول المعنى الحقيقي للجملة أو النص الى معنى ثانوي بسبب ايقاظ خيال المشاهد الذي يصبح كحالم لأحلام اليقظة، حيث يتماوج نظره في أرجاء العمل (صورة رقم 15).

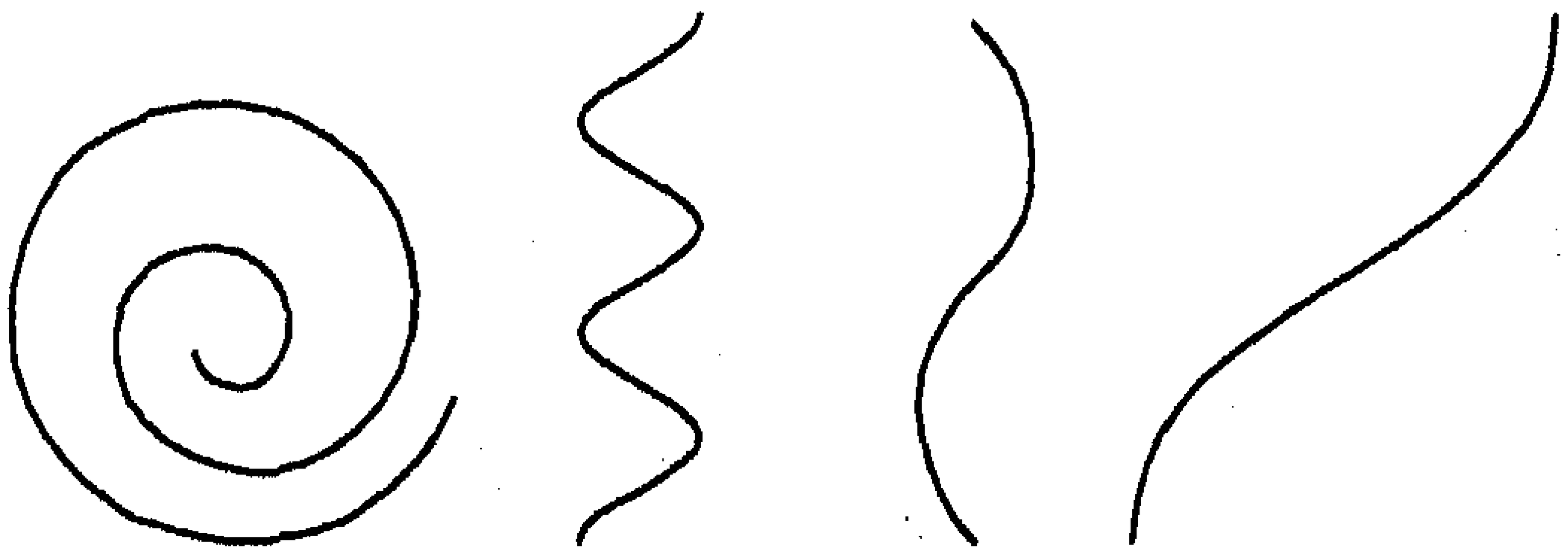


صورة رقم (15)

ذكر سابقاً أن جمالية الحرف العربي تكمن أولاً في الخط الهندسي أو البنية الأساسية التي يتشكل منها، حيث نرى خطوطاً مستقيمة ومنحنية بأوضاع أفقية وعمودية (شكل رقم 12)، يمثل كل شكل وكل وضع للخط الهندسي قيمة جمالية مختلفة.

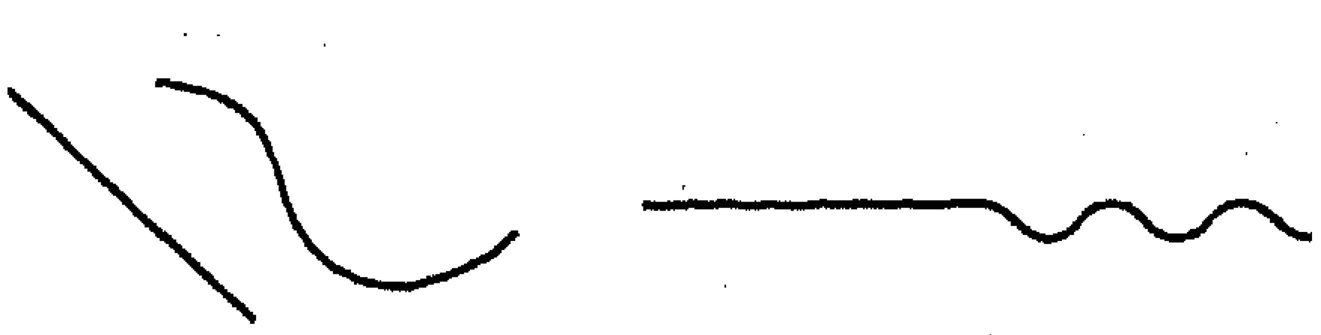
شكل رقم (12)

فالخط المستقيم، العمودي والأفقي والمنحني يمثل الصلابة والاتزان والسكون والثبات، ولا تتضمن هذه الخطوط أي اشارة حركية الا في حالة الخط المائل حيث انحراف مسار النقطة عن المحور العمودي أو الأفقي، ومن هنا تبدأ الاثارة، ولا اثارة تذكر في متابعة النقطة لمسارها ضمن خط سير محدد لا يتغير. ولو انتقلنا الى الخط المنحني بأشكاله المتنوعة، سنجد أن الحركة فيه ذاتية وهذا يعني امتلاكه لطاقة حركية كبيرة، لا تؤثر على الخط ذاته فقط وانما تنتقل الى الخط الساكن اذا ارتبط به.



شكل رقم (13)

ان الحركة الكامنة في الخط المستقيم يمكن استفزازها من خلال انشاء علاقة مع خطوط أخرى كربطه مع خط منحني أو ربط الخط العمودي بالأفقي، فهذا الربط يهيأ الاحساس لتغير في حركة النقطة وبذلك توقظ الحركة الكامنة في الخط المستقيم، وهي ليست حركة ذاتية وانما ايماء بالحركة. ان الخط المسقيم، الأفقي والعمودي يشكل المحاور الأساسية في الكون، لذلك يتضمن معنى الثبات والأصل، وفي نفس الوقت ينجذب الى الخط المنحني ويكتسب الحركة منه اذا تم الترابط بينهما، وهو بذلك يتبع خطاً يعتبر حالة من حالته. والسبب في هذه العملية يعزى الى قوة الحركة المتحققة ذاتياً في الخط المنحنى والمتفوقة على الحركة الراكدة في الخط المستقيم، التي لا تظهر الا بتأثير عامل آخر (شكل رقم 14).



شكل رقم (14)

ما يهمنا هنا هو هذه الحركة في الخط العربي فلو جاء الحرف عمودياً أو أفقياً فقط، سيكون الشكل الناتج راكداً ساكناً، أما اذا ارتبط المتحرك بالساكن فانه سيحركه. واذا ارتبط الخط المتحرك بآخر متحرك سيكون التأثير الحركي أقوى بالتأكيد. ان الحركة في الخط العربي ناتجة من الخط نفسه بالدرجة الأولى، ومع توالي الحروف والكلمات والسطر تلو الآخر تبرز الحركة بشكل أقوى وأكثر تكثيفاً، لأنها لا تعتمد على الحرف الواحد فقط وانما على اتصال الحروف في الكلمة. ويزيد على هذا حين تلتقي الزخرفة بالخط حيث تضاف مجموعة أخرى من الخطوط - التي غالباً ما تكون متحركة - الى الحروف (شكل رقم 15).

ا ب ح د ر س ص ط ع ف ق ك ل م ن هـ و ي

شكل رقم (15)

الخط العربي الذي يبدأ من اليمين ويذهب باتجاه اليسار باتجاه منطقة القلب انما يمثل حالة التدرج في الانتقال من الخارج الى الداخل، فالحركة من اليمين الى اليسار انسجام مع حركة العين الطبيعية أثناء القراءة، وبالتالي لا تسبب لها الاجهاد، وتأكيد هذه الحركة عن طريق امالة الحرف الى اليسار يعمل على مضاعفة الحركة في للنص. ويمكن مشاهدة ذلك من خلال تأمل (صورة رقم 16)، حيث نرى أن اتجاه الحركة الى اليسار في الوضع الثاني للعبارة قد أضاف لها قيمة حركية أخرى.

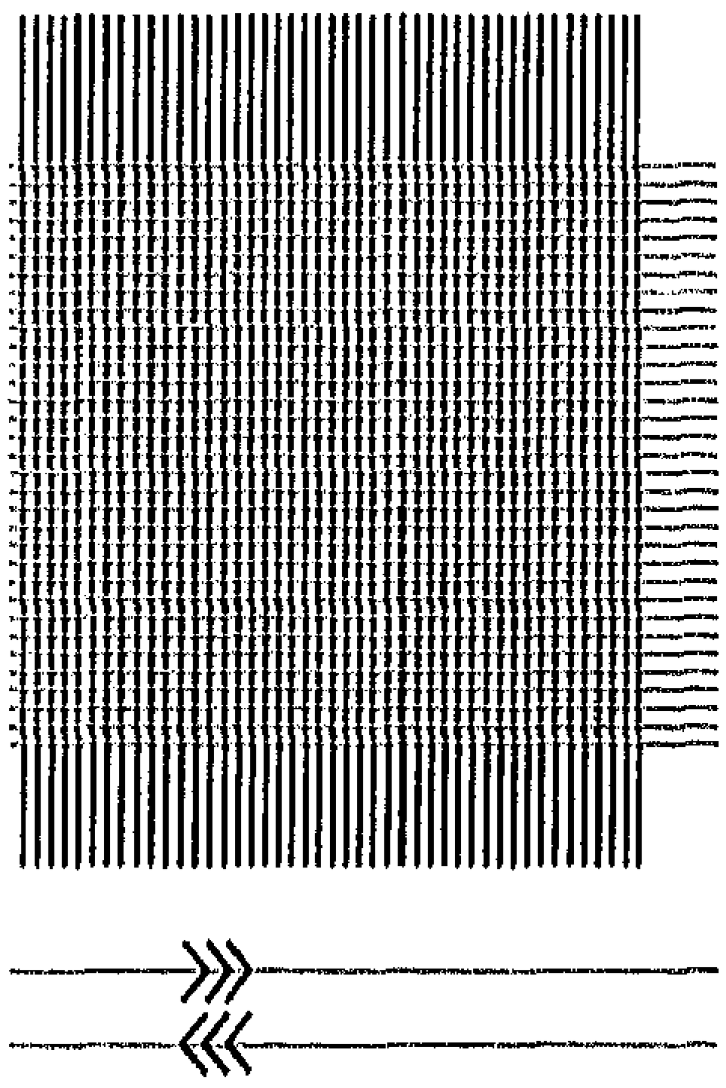
صورة رقم (16)

في حالة وجود الكتابة داخل سطر أفقي –مساحة وهمية- تظهر الحركة بصورة فعالة داخل المساحة (صورة رقم 17)، أما اذا خرجت بعض زائد الحروف من السطر فانها تمنح طاقة حركية لمجمل السطر وتجعل من الاحساس بهذه بالطاقة أقوى (صورة رقم 18). والفنان وحده بحسه ووعيه هو المسؤول الأول عن صياغة الحركة داخل النص، واحداث توازن جمالي حركي. وأفضل الحركات ما تراها العين في الطبيعة من حركة الجسم الانساني خصوصاً في الرقص والحركات الايمائية، وفي حركة الأشجار المحورية التي يتحرك جزؤها الأعلى ويبقى الجزء الأسفل ثابتاً في الأرض. وفي حركة الطيور السابحة في الفضاء. ان تأمل الخط العربي بالتأكيد سيؤدي الى معرفة أصل هذه الحركات ومدى ارتباطها بالحركات الطبيعية[12].

صورة رقم (17)

صورة رقم (18)

يمكن تمثيل السطور المتتابعة في الكتابة العربية بعملية النسيج في الأقمشة. فالكتابة تشترك مع النسيج في أن كلاهما ناتج عن تقاطع المحور العمودي مع المحور الأفقي. أي تقاطع المحاور الكونية. ولو عدنا الى حرفة النسيج البدائية سنلاحظ تكونها من خيوط السدى العمودية والمثبتة على آلة النسيج، وخيوط اللحمة الأفقية التي تتحرك ذهاباً واياباً حيث ينتج عن حركتها اندماج اللحمة بالسدى. ويمثل السدى الخط العمودي الثابت في المحاور الكونية، وهو يكرر نفسه في كل خيط من الخيوط، بينما اللحمة تمثل المحور الافقي المتغير (شكل رقم 16)، وما حركتها المتكررة الا تعبير عن الانتقال من اليوم الى الشهر الى السنة. في الخط العربي الأمر مشابه تماماً فالخط عبارة عن تدفق أفقي متماوج ومتغير لا يوقفه أو يثبته الا الخط العمودي الذي يمثل هنا الباطن الثابت.



شكل رقم (16)

ان الحركة الأفقية للحرف تعمل على تسوية الشكل الأساسي للحرف لكن لو تركت فستستمر في التدفق ولا يوقف هذه الحركة الا الخط العمودي حيث يثبت الحرف ويرسخه، لذلك يبدو الخط العمودي بمثابة المثبت والأفقي المنتشر الى اتجاهات متعددة[13]. وهذا لا يتعارض مع ما ذكر سابقاً من أن الخط الأفقي يمثل الأصل والثبات، فالتدفق الحركي الذي يكتسبه نتيجة ارتباطه بخطوط متحركة منحته الطابع الحركي. الا أن وجوده يبقى مسيطراً لأن تركيب الكلمة بشكل أساسي يعتمد على العلاقة بين الحروف التي تتم على المحور الأفقي (صورة رقم 19).

صورة رقم (19)

ان بنية الحرف العربي وما يتمتع به من مرونة وطواعية في الرسم والتحكم في الفراغات بين الكلمات والسطور، مكنت الخط العربي من مسايرة التطورات والخامات المختلفة، فاستخدمت الكتابة على الأبنية والأقمشة

والأدوات ذات الاستعمال اليومي، وهذه المرونة في الخط كانت عرضة دائماً للتغير والتطور لتلائم المواد الجديدة والفن الحديث، والى الكتابة العربية يعود فضل تطور الصناعات اليدوية الاسلامية في مختلف الميادين، فعمل الخطاط لم يقتصر على اخراج الكتب والمخطوطات فقط بل كان يزود أصحاب الحرف بمسودات لأعمال التزين التي سيقوم بها سواء على الأبنية أو الأقمشة أو الأدوات. من هنا تشكلت علاقة بين كل نوع من الخطوط ومادة معينة. فظهرت الحروف وكأنها تتماهى في المادة وتذوب فيها، بمعنى أن الحرف والمادة يصبحان كياناً واحداً يؤثر أحدهما في الآخر، وبالتالي يكتسب النص بعداً جديداً من خلال وجوده ضمن وسيط معين. ولنأخذ مثلاً اسم خليفة ما في أحد الكتب، ولنقارنه باسم ذات الخليفة محفوراً على جدار قصر أو مسجد، ولم يقتصر الأمر على هذا الحد بل لقد تزاوج الخط العربي في العمارة وفي الكتب والمخطوطات مع الزخرفة حيث امتزجت نهايات الحرف مع الكرمة اللولبية، وسارا معاً في جريان مستمر.

من النادر أن نجد حضارة جمعت اللغة والحرف فيها بين منزلة دينية وأخرى دنيوية كالحضارة الاسلامية. فلم تكن الحروف العربية قبل الاسلام الا أحرفاً بدائية، تتشابه الى حد كبير، ولم يكن للحرف أي دلالة محددة وانما كان يعتمد في الاستدلال على المعنى من سياق النص. ولم تذكر المصادر التاريخية وجود كتب باللغة العربية قبل الاسلام، حيث يعتقد أن القرآن الكريم هو أول كتاب مدون باللغة العربية. ان العلاقة بين الحرف والمعنى والتي ظهرت بعد عملية التنقيح للحرف العربي، والتي انتهت في منتصف القرن الثالث الهجري، أسفرت عن رابطة تجمع بين مثلث العقل والروح والعين، من خلال الانسجام الكامل في نسب الحروف وقياساتها، وفي العلاقات الحركية الناشئة بين الحروف والعناصر الفنية.

ان تطور الكتابة بعد الاسلام منح الحرف العربي السيطرة والانتشار، وفرض تعديلات في شكل الحرف فاشتركت النزعة الدينية التي شددت على ضرورة التمايز في شكل الحرف والنزعة الطبيعية المتأصلة في الحرف والتي تميل الى دمج الحروف في ايقاع كلي مستمر، في صياغة الشكل النهائي. ومنذ أن نزل القرآن الكريم مبتدئاً بكلمة اقرأ، أصبح للكتابة دور هام في تأسيس الحضارة الاسلامية، التي نشأت في بيئة يغلب عليها طابع البداوة، وامتاز أهلها بنظام التخاطب الشفهي لما تتمتع به لغتهم من كثافة عالية. وفي الوقت الذي كانت فيه الكتابة امتياز لرجال الدين في حضارات أخرى، أصبحت في الاسلام واجباً دينياً حيث اكتسب الحرف العربي صفة القداسة عبر استثمار العلاقة بين اللغة والدين. فالقرآن الكريم الذي انتشر في كافة البلاد المفتوحة لم يترجم وانما نقل بلغته الأصلية، وتظهر أهمية الكلمة عند المسلمين في التزام المؤمن بقراءة القرآن الكريم وحفظه، وبعد أن كان التلقين هو السائد وبعد تعقد الحياة في المجتمع الاسلامي واتساع رقعة الدولة برزت حاجة ملحة للتعلم على نطاق واسع، فلجأ علماء المسلمين الى تبسيط كتابة القرآن الكريم واستحداث نظام من الحركات والنقاط التي تضبط اللفظ الصحيح[14].

ظهرت محطة تاريخية واكبت اطلاق التجويد في الخط والقراءة، وهي ما عرف بمحنة أحمد بن حنبل[15]، والتي مفادها البحث في كلام الله هل هو مخلوق أم لا، انتهت برأي الأشعري[16] الذي قال بأن كلام الله له اطلاقتان اطلاقة على الكلام النفسي أي الذاتي القديم، القائم بذات الله ولا يشبه أي كلام، انه بلا أحرف ولا صوت ولغة، واطلاقه على اللفظ المنزل على النبي صلى الله عليه وسلم، والمكون من حروف وأصوات وهو اللفظ الحادث. هذا التفسير الذي يتماشى مع القرآن والسنة والاجماع أعطى المزوقون والخطاطون قدرة أكبر على التعبير فأطلقوا مواهبهم في تحسين اللفظ (التجويد) وتحسين الخط[17].

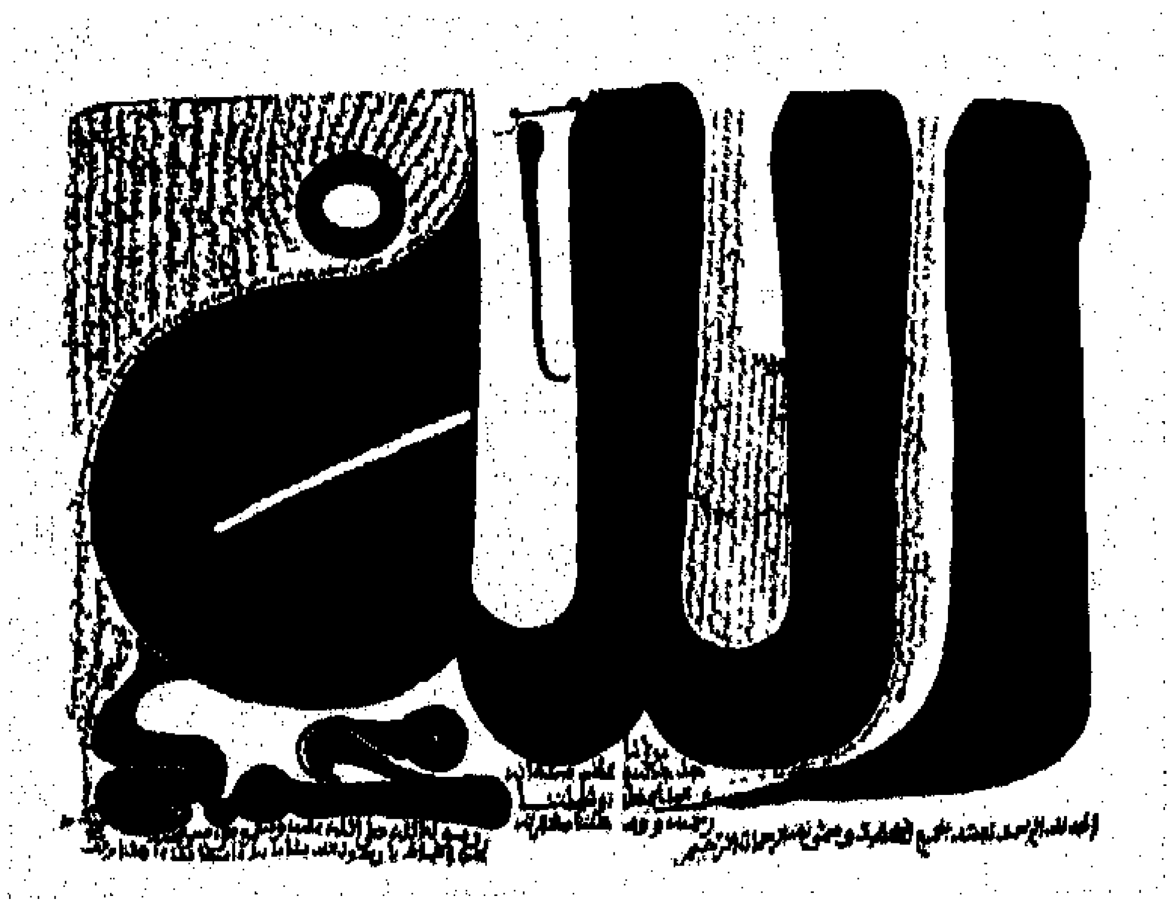
لم تقتصر ممارسة الخط ودراسة قواعده على الخطاطين فقط، فقد روي عن كثير من الخلفاء والأمراء، أنهم كانوا يقضون ساعات بنسخ القرآن الكريم بل على الأكثر من هذا أن أحدهم لم يتردد في امساك الدواة لخطاط مشهور أثناء ممارسة عمله، أو تقديم المعونة بوضع وسادة في مكانها أو امساك شمعدان. فقد كان الخطاط يحظى بمنزلة رفيعة عند أرباب الحكم حتى أن ابن مقلة استوزر من قبل ثلاثة من خلفاء بني العباس[18].

يعتبر فن الخط العربي الفن الوحيد ذو الأصل العربي البحث، فمادته الأولية مشتقة من الحرف العربي فقط، الا أن شكل هذا الحرف المنسجم مع الفطرة الانسانية – وهذا ما يجعلة قابلاً للقراءة من قبل من لا يتقن العربية - كان له القدرة على الجمع بين الشعوب الاسلامية كافة، حيث أضافت الشعوب غير العربية والتي دخلت في الاسلام طابعها الخاص على فن الخط من خلال ايجاد هيئة جمالية جديدة للشكل، تستمد مفهومها من مورثات هذه الشعوب دون المساس بالشكل الأصلي للحرف ومع احترام النسب والمقاييس التي وضعها ابن مقلة. الفرس مثلاً الذين استخدموا الحرف العربي مكان الحرف الفهلوي في الكتابة الفارسية، طوروا نوعاً يشبه الخط النسخي ويمتاز بقدر كبير من الجمالية تعتمد على شكل الحرف الأصلي مدمجاً برسوم مختلفة، عرف باسم النستعليق، والأتراك ابتكروا أنواعاً مختلفة مثل الرقعة والديواني والطغراء والسنبلي، تتميز بالتأليف السحري للعقد والرموز الجرافيكية من خلال نظام التماثل، حيث يظهر الارتبط بالفن المغولي، ولا يمكن اغفال اللقاء الذي تم بين الحرف العربي والحرف الصيني (صورة رقم 20) المعروف باعتماده على العلامة الصورية، والترتيب من الأعلى الى الأسفل[19].

صورة رقم (20)

يمكن القول بجرأة أن الخط العربي هو التعبير الأمثل للجمال عند المسلمين لأنه التجلي المرئي لكلمة الله. ومن هنا كان لا بد من وضعه ضمن رؤية جمالية تتناسب ومكانته. ومن هنا أيضاً نشأت أساليب ورؤى عديد في كتابة الخط العربي. امتازت بالتنوع، لتنوع أنواع الخط العربي الذي أتاح للخطاط حرية اختيار نوع الخط وأسلوب الكتابة وفقاً للنص المراد كتابته، وتتم معالجة النص من زخرفة وتوزيع وألوان، حسب أهمية كل كلمة، ومن خلال الرؤية لمعاني الحروف وجمالها.

وفي هذا المجال لا يمكن اغفال ظهور بعض المذاهب الصوفية في الاسلام التي تجاوز الدين بها الى المذهب الباطني، حيث الرغبة بالاتصال مع الله بالعقل والجسد (صورة رقم 21) من خلال تلاوة



صورة رقم (21)

وتكرار أذكار وعبارات تغوص في أعماق الجسم المادي، فطريق الفن لا بد له من مراتب ومقامات متدرجة، والفنان الى جانب علمه بأصول عمله وخصوصيته، فهو أيضاً صاحب علم ومعرفة بالمفهوم العميق للكلمة، وهذه المعرفة

حسب التعبيرات الصوفية هي السر. ان الطرق الصوفية التي ربطت بين المذهب الفيثاغورسي وجوهر الاسلام، أنتجت أعمالاً غاية في الابداع (صورة رقم 22)، انطلاقاً من الرؤية التي تبلورت لديهم نحو الكون، فكانت ممارسة الكتابة عندهم بمثابة عبادة لا تتم الا بالطهارة واستقبال القبلة، واختيار الزمان والمكان والصلاة ركعتين عند البدء وعند الختام، والصوفية رأت في الحرف العربي رمزاً الى تناغم الغيبيات، وتعبيراً عن ايقاع النجوم وجسم الانسان، ومن هنا كان الخط عندهم شطحة من الشطحات، حيث مثل اسم الله في العمل نقطة الانطلاق والعودة، فهو النواة التي يتمركز حولها الدراويش[20].

صورة رقم (22)

ان هذه الأساليب المتعددة دليل على قدرة الحرف على التنوع الحسي والشكلي، وقد يكون من الايجاز اجمال ما يمكن أن يقال بهذا الصدد في قول جبران خليل جبران[21]: " أيها الفنُّ العظيمُ بتأثيره، الغريبُ بأعماله، السامي بجماله وأسراره أنت شَبَحٌ من مقدرة المبدع الأزلي في نفوس النوابغ المبدعين، أنت فكرة مستيقظة في هذا العالم النائم بحراكه، الجامد في مسيره ".

الهوامش

1. بيكاسو: (1881-1973) فنان ونحات اسباني، شكل علامة فارقة في تاريخ الفن الحديث.
2. - خلف، الموازين الجمالية للخط العربي، مجلة الرافد، 2005.
- الصكار، الحركة الكامنة في الخط العربي، مجلة نزوى، 1996.
3. Khatibi, and Sijelmassi, 2001, P.6.
4. Burckhardut, 1979, P.47.
5. المتصوفة: نسبة الى الصوفية، تعود في أصلها الى عهد النبي صلى الله عليه وسلم، وترتبط بالزهد والتقشف. وفي مراحل لاحقة ظهر اتجاه آخر للصوفية، متأثراً بعقائد وتيارات فكرية مختلفة، وأسفرت عن ظهور طريقة يسلكها العابد للوصول الى الله عبر طقوس وأذكار يتلوها بأوقات مختلفة حسب تعليمات شيخ الطريقة، تهدف الى تنقية النفس وتطهيرها لترتقي في المراتب الروحية لتصل الى درجة الولاية، حيث يمنح العابد عندها كرامات تشبه معجزات الأنبياء مثل شفاء المرضى وكشف الغيب. معارضو هذه الطريقة اعتبروها ممارسات تعبدية ليس لها أصل في الكتاب والسنة وتدخل ضمن نطاق البدعة المحرمة.
6. شيمل، التشبيه بالحروف في الاسلام، مجلة فكر وفن، 1964.
7. بهنسي، الفن العربي الاسلامي، الجزء الثالث، 1997، ص73+74.
8. Burckhardut, 1979, P.47.
9. Papadopoulo, 1980, P. 165.
10. الصكار، الحركة الكامنة في الخط العربي، مجلة نزوى، 1996.
11. مكداشي، 1995، ص109.
12. الصكار، الحركة الكامنة في الخط العربي، مجلة نزوى، 1996.
13. Burckhardut, 1979, P48.
14. مكداشي، 1995، ص109+110.
15. أحمد بن حنبل: (164-241)هـ، أحد أئمة أهل السنة والجماعة، سمع من كبار المحدثين ونال قسطاً وافراً من العلم.
16. الأشعري: (270-324)هـ، أبو الحسن الأشعري، من أبرز علماء السنة والجماعة، بدأ معتزلاً ثم أصبح من أشهر علماء السنة.
17. Kuhnel، صنعة الخط في الاسلام، مجلة فكر وفن، 1964.
18. مكداشي، 1995، ص111+112.
19. Burckhardut, 1979, P51.-
Papadopoulo, 1980, P165.-
- الصكار، الحركة الكامنة في الخط العربي، مجلة نزوى، 1996.
20. جبران خليل جبران: (1883-1931) شاعروأديب لبناني، درس التصوير وله مؤلفات على قدر كبير من الأهمية في الادب العالمي.

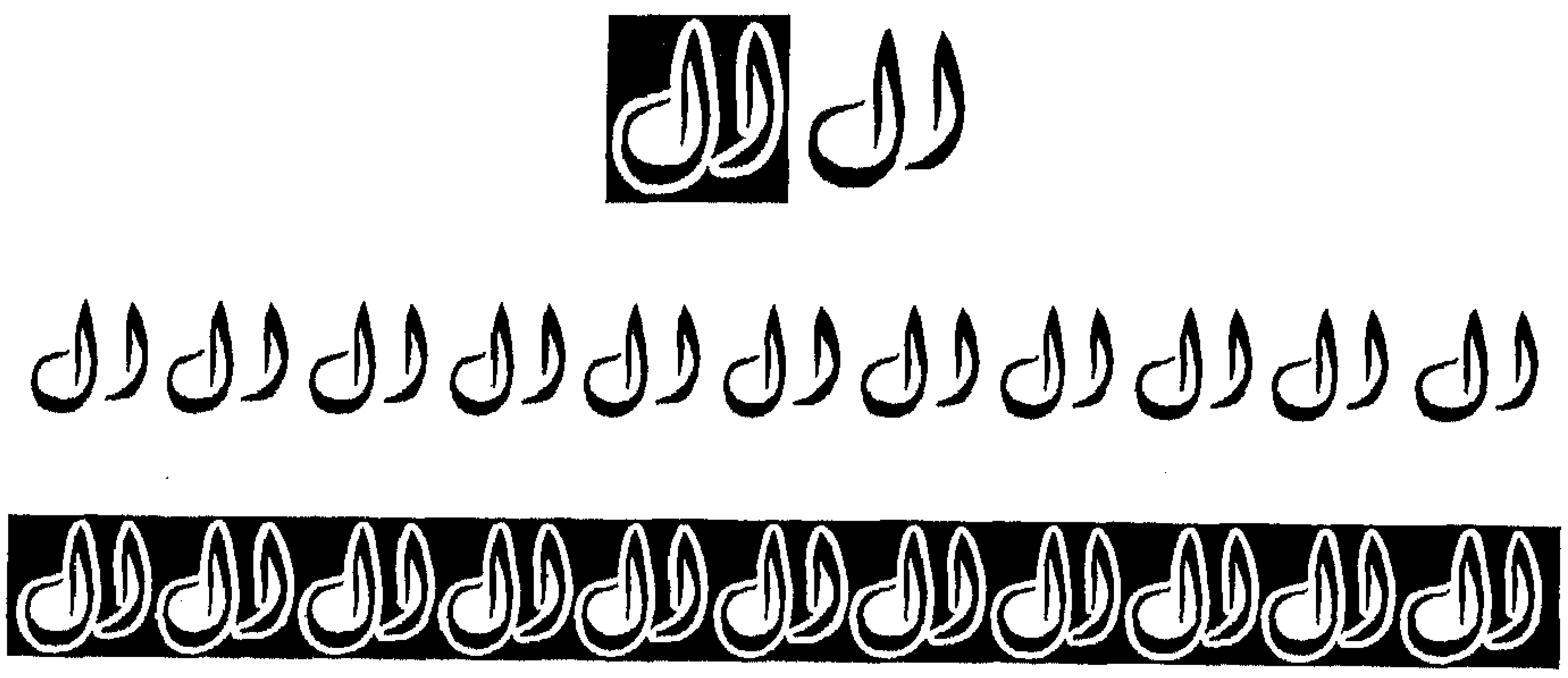
3. الايقاع والتشكيل

من الأمور الأساسية التي لا يغفل عنها الخطاط عند تعامله مع الحرف العربي، توازن الفراغات بين الحروف، والتوازن بين الحرف نفسه والفراغ الذي يحيط به. فأي خلل في هذه المناطق من شأنه أن يحدث اخلالاً في بنية العمل الفني[1]، وبالتالي التأثير على الحركة والايقاع. ان الحركة هي البرهان على وجود عمل فني، والحركة في العمل الفني لا تمثل البعد الزمني كما في الموسيقى، وانما التعبير الذي يصل الى العين دفعة واحدة عند النظر الى العمل. والنظرة تحتاج الى فترة زمنية قد تطول أو تقصر، وأحياناً تتجول العين ببطء داخل العمل، الا أن المقصود في الحركة هنا هي الحركة التي تصل الى العين عبر نظرة خاطفة.

الايقاع ناتج رئيسي للحركة، والايقاع أساساً مرتبط بالصوت وينشأ من تكرار صوت معين ثم التوقف، حيث يشكل السكوت جزء من الايقاع عندما تتكرر هذ العملية. ومن خلال تفسير مفهوم الفراغ في الفن الاسلامي في نهاية الباب الأول، انتهينا الى أن الفراغ جزء من التكوين الفني، عنصر مستقل يتفاعل مع العناصر ويؤثر فيها، والايقاع هو المجال الرحب الذي يبرز فيه دور العنصر الفراغي، بالاشتراك مع بقية العناصر، حيث تتضافر عناصر العمل كافة لتحقيق الايقاع.

ينشأ الايقاع من العلاقة التكرارية للحروف، ففي كل مرة يتكرر الحرف فيها، يتكرر شكل الحرف والفراغ الذي يحيط به، والذي يتخذ شكلاً مشابهاً للحرف المكرر. ان الايقاع يتحقق بشكل كامل من خلال عاملين أولهما: توالي الشكل والفراغ على نحو متواصل، والثاني: شكل الحرف ومجاورته للآخر. في بعض النماذج المعقدة لا نستطيع تميز الحروف بشكل دقيق الا أن الايقاع يمكن ملاحظته بسهولة.

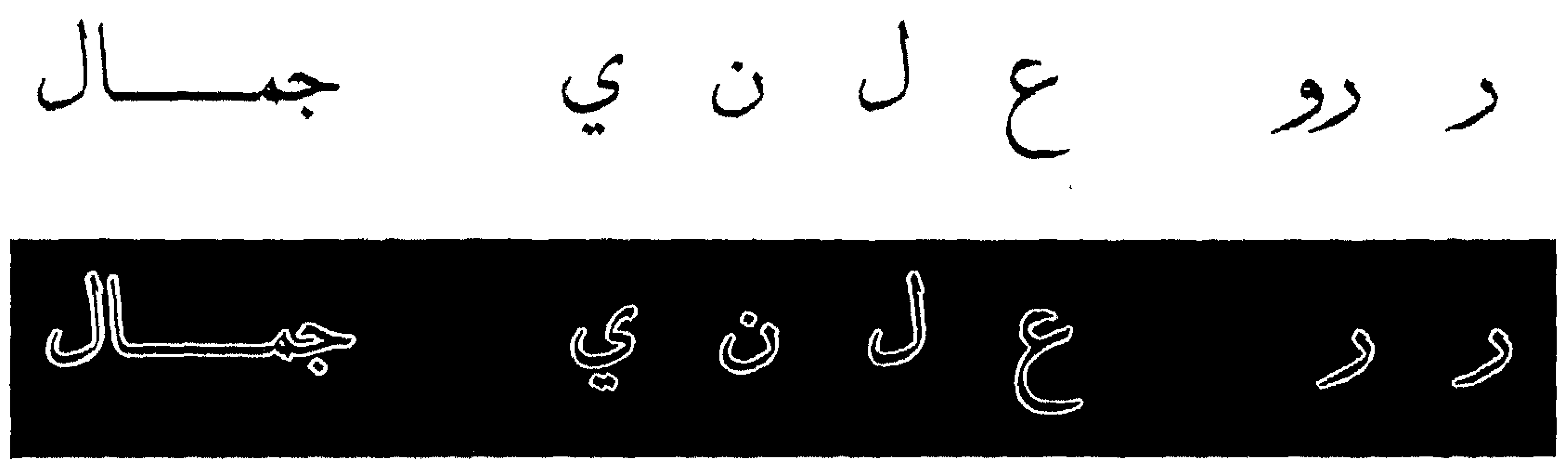
في المثال التالي (شكل رقم 17) يمثل اللون الأسود شكل الحرف، واللون الأبيض شكل الفراغ حول الحرف، والعلاقة التكرارية بينهما تحدث الايقاع.



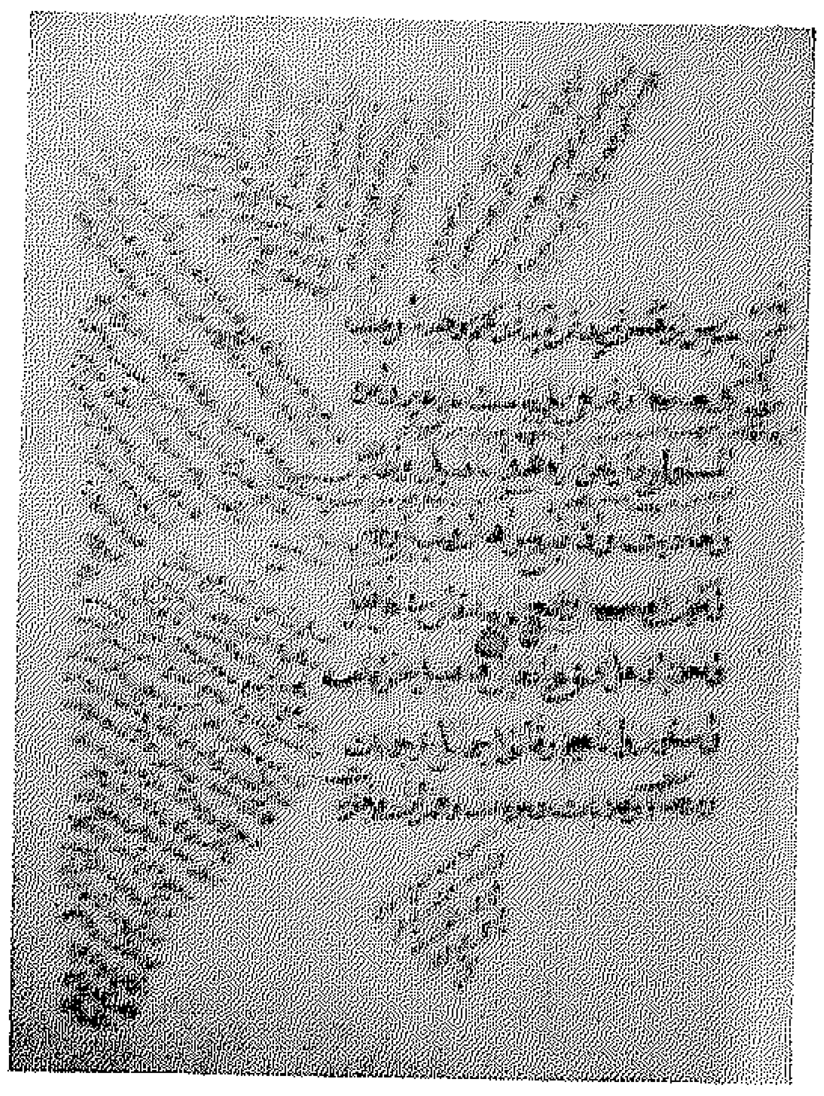
شكل رقم (17)

ان ايقاعية الحرف العربي تعتمد بشكل كبير على شكله، فطبيعة الحرف تجعل العين تدركه من خلال بنية الحرف نفسه ومن خلال الفراغ المحيط به. والفراغ المحيط بالحرف يتحدد بشكل نهائي وفق الحرف اللاحق. فحرف (ر) مثلاً محدد من جهة ومفتوح من الجهة الأخرى، وعند وجود حرف آخر بجانب (ر)، فانه يعمل على تحديد

الشكل النهائي للعنصر الفراغي المحيط بحرف (ر). بعض الحروف ذات التقوس الكبير يشمل الفراغ جزء كبير من الحرف مثل حروف (ع، ل، ن، ي)، وتزيد مساحة الفراغ أيضاً حين يستخدم الفنان الوصلات بين الحروف مثل (جمـــال) (شكل رقم 18)، ان هذه الخاصية في الخط العربي تعمل على اظهار الايقاع في الجزء المحبر والجزء الفارغ. وتنوع أشكال الحرف العربي ما بين علوية وأفقية ومنحنية، يزيد من تأثير الايقاع وفعاليته.



شكل رقم (18)



صورة رقم (23)

يلجأ الخطاط أحياناً الى تنفيذ لوحات تحتوي على حروف قليلة ويكررها باتجاهات مختلفة، فينتج لوحة فنية من أحرف مكررة ومتشابكة يستخدمها للتوافق مع العناصر الزخرفية، وأحياناً يبسط الحروف من خلال الوصلات الأفقية والفراغات التي تتخللها عناصر ايقاعية مما يجعل الكلمات تبدو وكأنها سابحة في فضاء الصفحة (صورة رقم 23)، وأحياناً يستخدم الخطاط السطر بأكمله كعنصر ايقاعي، حيث يتوسط الصفحة أو قد يكون النص وسط الصفحة وعلى الهامش شروحات له، فتتداخل الشروحات في الهامش مع النص الأساسي مما يولد انطباعاً بأنها تنبعث من خلال الفراغات الداخلية للنص ومنطلقة الى المساحات المحيطة به.

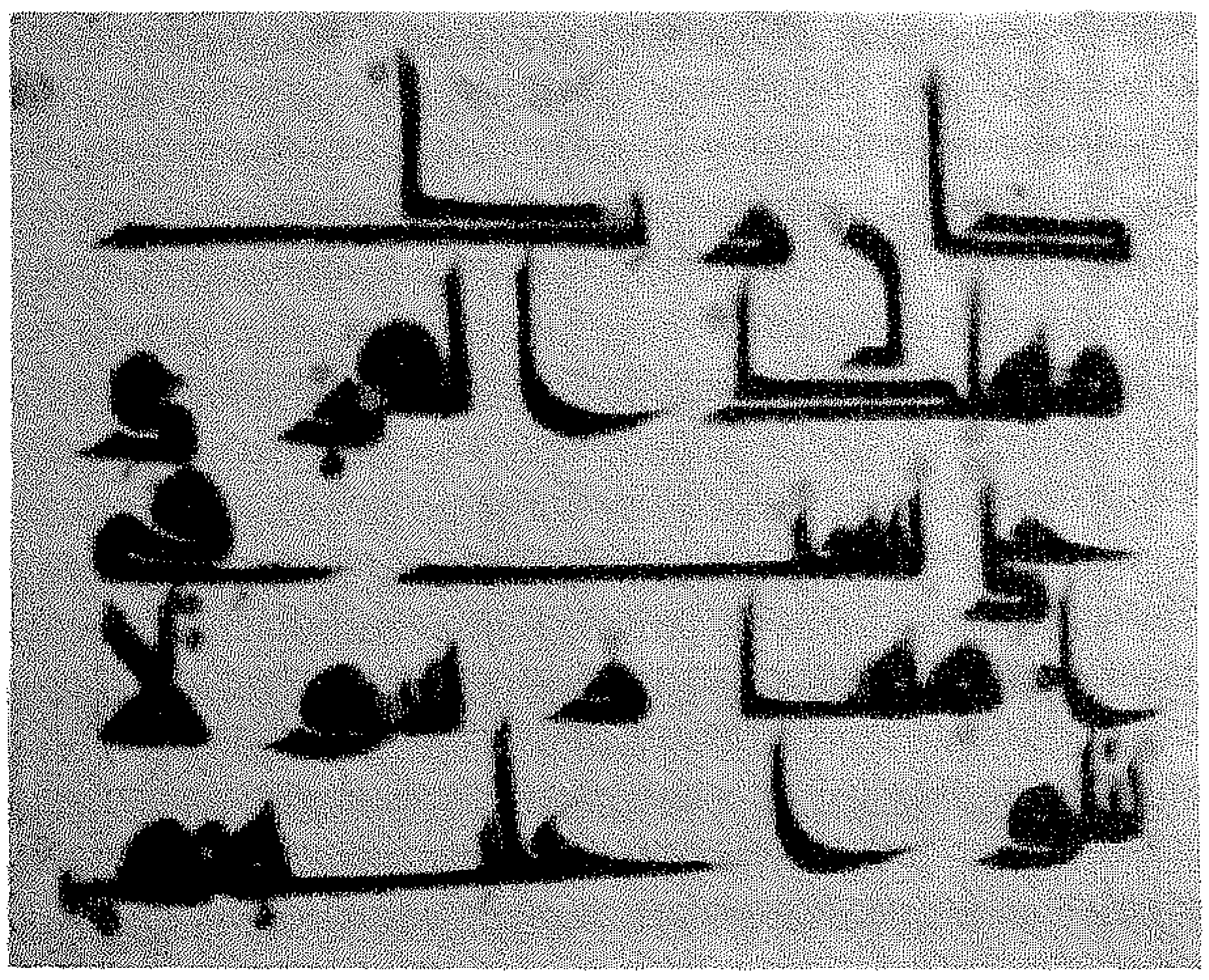
ان الحركة في الفن الاسلامي كما كل العناصر في هذا الفن تستمد منهجيتها من اعتبارات تترجمها النظرة الاسلامية للكون والوجود بكل مكوناته، ونجد أنفسنا دائماً بحاجة للعودة الى وجهة النظر الاسلامية لتفسير التكوين ومنهجية التأليف في الفن الاسلامي. وفي الحديث عن الحركة تقدم المدرسة الأشعرية[2] وهي من أهم المدارس التي تحدثت حول هذا الموضوع حتى يومنا هذا، صياغة للحركة الكونية بما فيها حركة الانسان انطلاقاً من قدرة الله المطلقة والمنزهه عن الخضوع لقانون أو قيد. يقول أتباع هذه المدرسة ان أفعال الانسان خلق من الله وكسب للانسان فهي خلق وابداع من الله وتكون كسباً للعبد بقدرته التي خلقه الله عليها لوقت الفعل. والحركة التي يقوم بها الانسان أو أي كائن آخر هي مجموعة حركات صغيرة قرب بعضها البعض وتتألف من أجزاء لا تقبل القسمة. " فالجسم مركب من أجزاء متناهية (ذرات) كل واحد منها لا يقبل القسمة بوجه من الوجوه"[3].

وهذا يعني أن الحركة في الطبيعة هي ايقاع لجوهرها، وبما أن كل حركة في الكون بالنسبة للاسلام هي بمشيئة الله وارادته، فهي ثابته وشاملة. وهذه الصفات تضفي على الحركة صفة الانسيابية، وبما أن أفعال الناس مكتسبة بقدرة الله، فلا بد وأن ينتج عن هذا الفعل حركة لها طبيعة الحركة العامة ذاتها التي شاءها الله. فكل فعل هو مجموعة عناصر مركبة صغيرة منسجمة ومتجاورة لمسار الحركة الانسيابية بارادة الله. ومن مفهوم الاسلام، لكل حركة في الوجود نواة حركية انسيابية يعود مسارها الرئيسي لارادة الله لذلك نرى أن حركة الانسان وباقي الكائنات انسيابية لأنها تحتفظ بجوهرها مع الحركة الانسيابية الالهية.

ان الفن الاسلامي يحاكي الطبيعة من خلال نظام التأليف فيها، حيث يخضع كل جسم الى نفس المنهج في البناء والتركيب، ابتداء من خلق الانسان الذي يعد تراكماً زمنياً لصور متشابهة من الأجسام، وهذا التراكم يشكل ايقاعاً مستمراً مع الحياة. الى أن نصل الى توزيع الأشواك في نبات الصبار الذي يتخذ شكلاً لولبياً. ان كل شيء في الطبيعة مكون من تجمعات لعناصر متشابهة، وبذلك ترتكز الأنظمة في نظر الفنان المسلم على ايقاعات انسيابية. وهذا لا يمنع من وجود حركات أو ايقاعات أخرى متكسرة مثل حركة البرق والعواصف[4].

بالاضافة الى أشكال الحروف العربية، يحتوي هذا النظام الجرافيكي على مجموعة من العلامات الارشادية التي من شأنها أن تضبط القراءة الصحيحة للنص، ولا مجال للشك بأن ضرورة تدوين القرآن الكريم كانت السبب الرئيسي لوضع مثل هذه العلامات والأنظمة، خصوصاً بعد دخول شعوب من غير الناطقين بالعربية الى الاسلام، الأمر الذي قد ينتج عنه أخطاء في القراءة حيث لا يحتمل الخطأ. وهناك أسباب سياسية وراء هذه التحسينات على الحروف، تنبثق من اعلان اللغة العربية، اللغة الرسمية للدواوين والكتب في الدولة الاسلامية. ولا يمكن اغفال النزعة الفطرية الداخلية بميل العرب الى استخدام نظام العلامات للتمييز بين الحروف.

تذكر المصادر التاريخية أن اللغة السريانية والتي اشتقت منها اللغة العربية، استخدمت علامات للتمييز بين حروفها. وهذا يعني أن العلامات الخاصة بالحروف عرفت قبل الاسلام، وفي العهد النبوي يذكر عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه أمر معاوية[5] برقش كتاب كان قد خطه. الا أن الرقش والخط في ذلك الحين لم يلقيا العناية والاهتمام بسبب قلة الحاجة الى الكتابة والتدوين والاعتماد على المشافهة، الا أن بلغ هذا الاهتمام ذروته في القرن الثالث الهجري (صورة رقم 24).



صورة رقم (24)

ظهرت الحاجة الحقيقية لوجود نظام العلامات عندما ظهر التباس لدى الناس في قراءة النص المكتوب. يذكر أن عثمان بن عفان كتب في رجل لولاية مصر، وجاء في الكتاب " فاذا جاءكم فاقبلوه" فقرأه الناس " فاذا جاءكم فاقتلوه". ان السبب في هذه المشكلة أن الحروف لم تتضمن ما يميز بين الحرف وشبيهه في الرسم، وانما كان يستدل

على الدلالة من سياق النص وبالتالي الاستدلال على المعنى المقصود. ان العبارة السابقة احتملت من الناحية اللغوية صواب الحرفين. الا أن الالتباس بين الحروف أدى الى فتنة عظيمة بين الناس.

تنقسم العلامات الخاصة بالخط العربي الى نوعين أساسيين كما هي مستخدمة حتى الآن:

1. العلامات الخاصة للتفريق بين الحروف المتشابهة في الرسم والمختلفة في النطق، وقد عرفت بأسماء منها الرقش، والاعجام، والتنقيط.
2. العلامات الخاصة لضبط الصوت الصحيح للحرف، من رفع أو ضم أو كسر أو تنوين، أو تشديد أو اطالة، وقد عرفت هذه العلامات بعلامات الاعراب أو التشكيل[6].

بالاضافة الى العلامات الخاصة بالمصحف، والتي كان الهدف منها تقسيم المصحف الى أجزاء وأحزاب وأنصاف، لتسهل مراجعته وقراءته، فاستخدمت النقطة في البداية ووضعت عند رأس الآية للدلالة على بدايتها، ثم تطورت النقاط الى شكل مثلث ثم أصبحت دائرة وأدخل فيها حرفاً للدلالة على عدد الآيات، فالعرب كانوا يستعملون الحروف العربية في الحساب فكل حرف يحمل قيمة عددية معينة، وقد عرف هذا النظام بحساب الجمل[7].

ينسب تشكيل الحروف في بدايتها الى أبي الأسود الدؤلي، حيث اختار رجلاً وأمره بوضع نقطة فوق الحرف اذا فتح شفتيه، ونقطة الى جانب الحرف اذا ضمها، ونقطة أسفل الحرف اذا كسرها، فاذا جاء بعد الحرف غنة فنقطتين، وبدأ بقراءة المصحف من أوله الى آخره. واستخدم لهذا الغرض مداداً بلون مختلف عن لون المداد الذي كتب به المصحف[8]، واستخدمت نفس النقطة للتميز بين الحروف المتشابهة، ولكن بلون مختلف عن لون نقاط التشكيل.

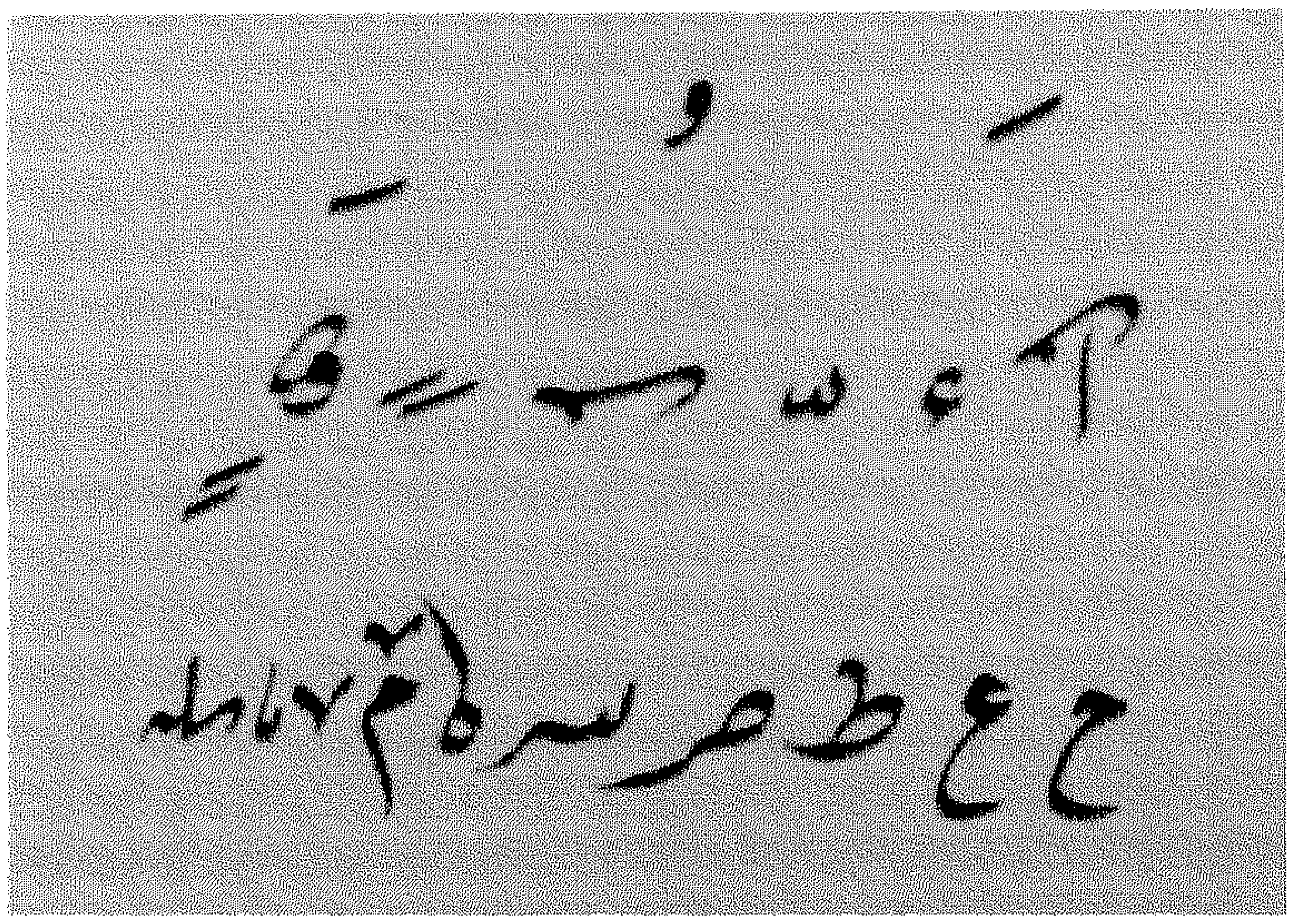
عدل الخليل بن أحمد الفراهيدي عالم اللغة وواضع علم العروض نظام أبي الأسود وقام بوضع نظام جرافيكي رمزي جديد يعتمد على العلاقة الصوتية بين اللغة والكتابة. فصل فيه من الناحية الشكلية بين علامات تمييز الحروف وعلامات التشكيل. فكانت النقطة المنفردة والمزدوجة والثلاثية لتميز الحروف المتشابهة، وعلامات أخرى مشتقة من الحروف نفسها لتدل على النطق الصحيح للحرف، فكانت الضمة حرف (و) صغير، والهمزة رأس حرف (ع)، والشدة أسنان حرف (س). ولا يقتصر هذا النظام على كونه علاقة صوتية شكلية وانما كان أسلوب تعبير، فقد استخدمت العلامات المختلفة ومنها حرف (هـ)، أو دائرة مع أو بدون نقطة بداخلها للدلالة على نهاية خمس آيات في القرآن الكريم، ومع اكتمال النظام كانت هناك علامات تحدد بداية السورة والجزء والحزب. بعدها استخدم حرف (هـ) للدلالة على العدد خمسة ووضع داخل دائرة عند رأس كل خمس آيات وسمي ذلك بالتخميس. وأدخل ضمن الدائرة حرف الياء ليدل على عشر آيات وسمي ذلك بالتعشير. واستخدم اللون الذهبي مع حرف (هـ) للدلالة على السجدة.

وبالاضافة الى العلامات التي تصاحب الحرف الساكن من فتح وضم وكسر، استحدثت علامات مكملة خاصة بتغير درجة صوت الحرف، واطالته، وعلامات التنوين، كما استحدثت العلامات التزينية التي ابتكرها الخطاط نفسه، والتي لا تقف عند حدود. ويجب أ ن يذكر هنا أن اللغة العربية تقسم الحروف حسب أصوتها الى حروف ذات صوت ساكن وحروف ذات صوت لين، والحروف الساكنة هي جميع الحروف باستثناء أحرف العلة (أ) و(و) و(ي)، حيث تسمى بالحروف اللينة الطويلة، وتسمى الحركات الضمة والفتحة والكسرة بالأصوات اللينة القصيرة.

اكتمل هذا النظام في منتصف القرن الثالث الهجري في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان[9]، الذي اعتمد اللغة العربية كلغة رسمية للدواوين والكتب في الدولة الاسلامية متعددة الأصول العرقية. ان اضافة الرموز والعلامات الى الخط لم يكمن بالأمر السهل، فقد ظهر العديد من المعارضين الذين رفضوا اجراء أي تعديل على اللغة

العربية باعتبارها لغة القرآن الكريم، مع أن العلامات مثل التنقيط عرفت قبل الاسلام حيث أضيفت النقاط للحروف للتمييز فيما بينها. ووجدت مخطوطات للقرآن الكريم تعود الى القرن الأول الهجري تتضمن علامات مائلة ألحقت بالخط الكوفي للدلالة على التنقيط.

يضيف نظام العلامات الجديد (صورة رقم 25) جاذبية كبيرة الى الخط، فهو يعمل على منح البهجة والسرور الى النص. بالاضافة الى كونه أسلوب تعبير، حيث تتوظف جميع العناصر الكتابية في النص لخدمة الجانب الجمالي والوظيفي[10]. وبالنهاية يمكن حصر مكونات النص المشكول النهائي بجميع مكوناته حسب التالي:



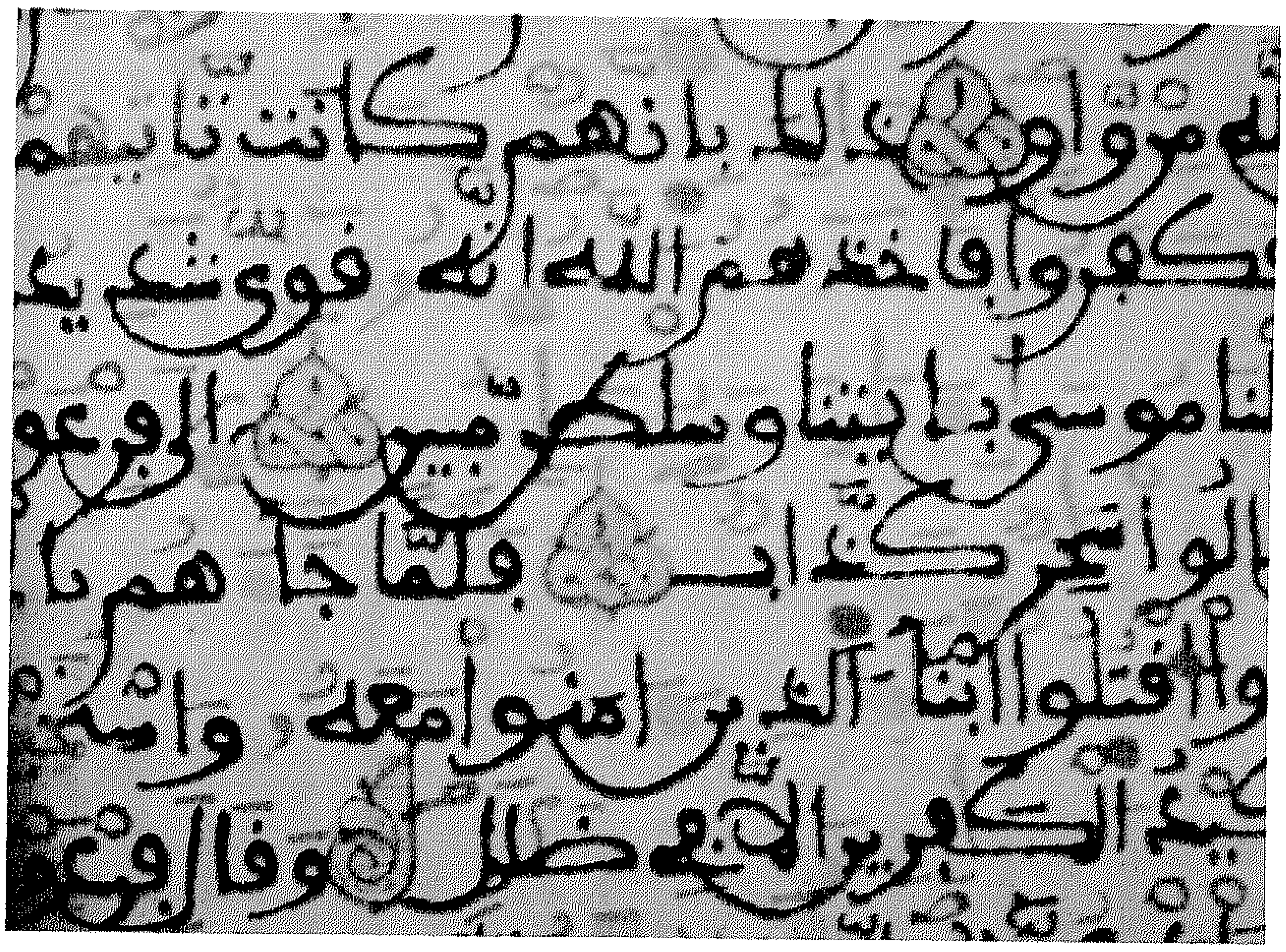
صورة رقم (25)

1. ثمانية وعشرين حرف، يختلف شكلها حسب موقع الحرف من الكلمة في البادية أو النهاية أو الوسط. (أ ب ت....بب جو سا...).
2. ثلاث أصوات لينة طويلة، لصوت (آ، و، ي) تعرف بعلامات المد.
3. ثلاث أصوات لينة قصيرة فتحة ضمة كسرة (ـُـ ـَـ ـِـ)
4. السكون ـْـ فوق الحرف الساكن.
5. العلامات الخاصة:

- الشدة (ـّـ): لتطويل الحرف الساكن.
- الهمزة (ء): وهي خاصة بحرف الألف فقط وتفيد الوقوف.
- علامة الوصلة (ٱ): توضع فوق الألف دون صوت لها، وتعبر عن الربط بين حرف (أ) وحرف (ل).
- علامة المد الطويلة والقصيرة: ولها أشكال متعددة أفقية وعمودية، والهدف منها تطول تشديد الحرف الساكن، وتقوي صوت الحرف الساكن القصير، وتمثل تغير طبقة الصوت.
- التنوين (ـً ـٍ): وهو عبارة عن نون اضافية.[11]
- علامات لا صوتية: وهي كثيرة ومتنوعة والهدف منها ملء الفراغ لاحداث عملية التوازن في التكوينات الخطية، ومنها علامات ملء الفراغ التي توضع فوق الحرف، وعلامة الجزم التي تستخدم لسد الفراغات

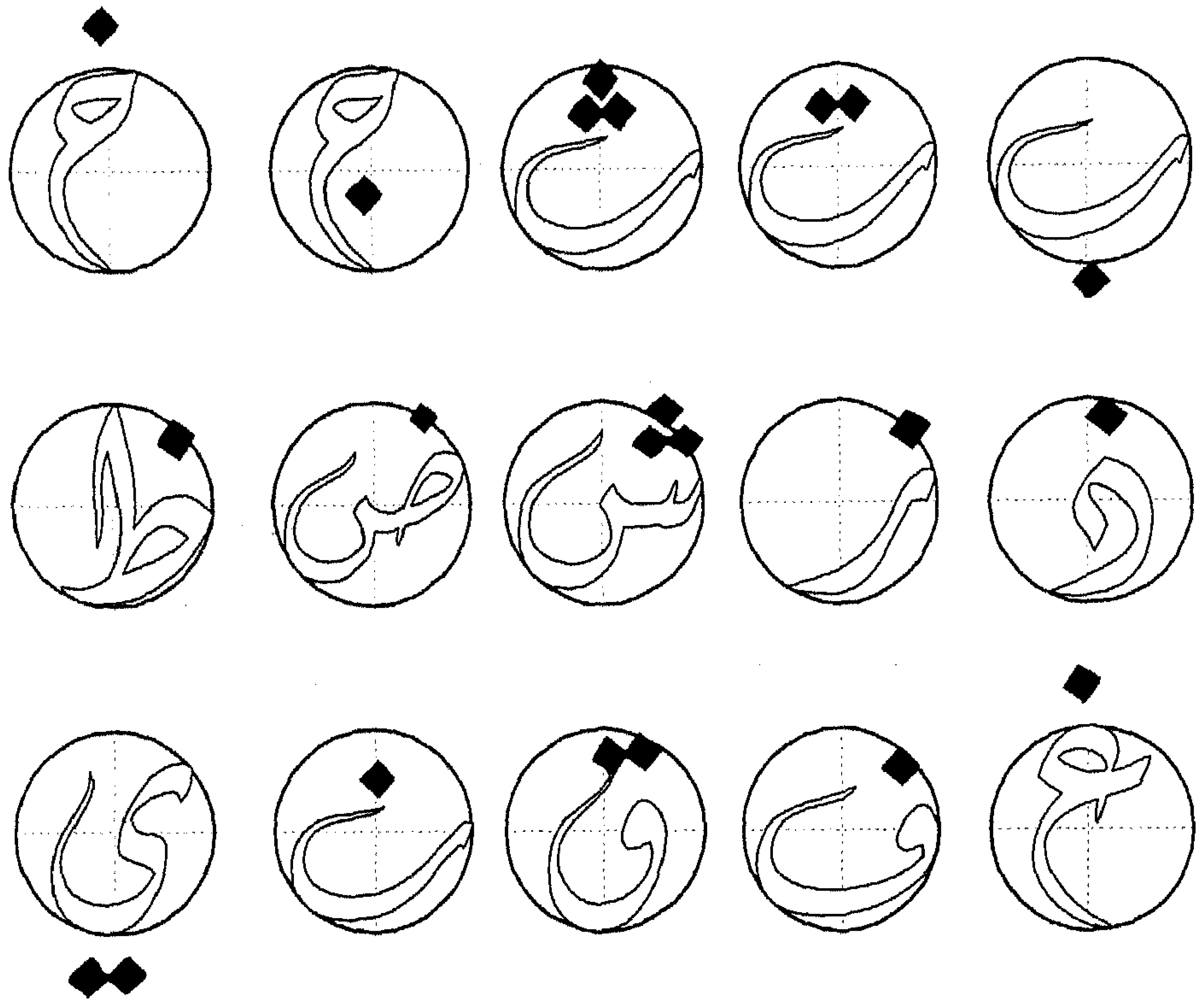
الكبيرة وسط ونهاية الكلمة. بالاضافة الى علامات ملء الفراغ التي تتخذ الشكل المصغر للحروف حيث يوضع كل حرف صغير فوق أو أسفل الحرف في النص.

من الملاحظ في هذا النظام أن النقطة قد اختفت من علامات التشكيل وحددت وظيفتها للتمييز بين الحروف المتشابهة في الرسم والمختلفة في الصوت، وبذلك أصبحت جزء من البنية الشكلية للحرف (صورة رقم 26). والنقطة تمثل الوحدة الأساسية في تكوين الحرف، فهي جزء منه، وبالتالي فان استخدامها بطريقة منفصلة عن الحرف لا تلغي علاقتها به. والنقطة من خلال موقعها تتماشي مع منجهية بناء شكل الحرف، وحين تندمج الحروف في تكوين ما، نرى أن مكان النقطة تتبع منهجية التأليف، وبالتالي فان شكلها وموقعها ينسجمان مع شكل الحرف. النقطة في حرف (ب) تقاوم الخطين العموديين على جانبيه، وفي حرف (ت) تتماشي مع الخط الأفقي للحرف، وفي (ث) تشكل ثالوثاً يجذب الحرف الى الأعلى، وفي (ج) تحدد بؤرة، وفي (خ) محاولة للصعود، وتحاول أن تخفف من تحدب (ذ)، وتزيد من انفراج (ز)، وتقيم علاقة رأس هرم مع أسنان (ش)، وهي علامة مميزة بالنسبة لـ(ض) و(ظ) و(غ)، وتؤكد على البعد العمودي لحرف (ف)، وتحاول النقطة المزدوجة احداث الانفراج في جسم (ق)، وهي تختبىء داخل (ن)، وتزيد من انبساط (ي). وبالعودة الى نظام تصميم الحرف من خلال الدائرة، يمكن ملاحظة أن النقطة تدور في فلكها حيث تقع في كل مرة في مكان مختلف متماشية مع تصميم شكل الحرف، ومؤكدة على العلاقة مع الدائرة التي ينبثق عنها الحرف.



صورة رقم (26)

ورد في بداية هذا الفصل، أن الدائرة أصلها نقطة، وبذلك تمثل البداية والنهاية نقطة الأصل والرجوع، وان صياغة العلاقة بين الحرف والنقطة بهذا الشكل لهو استمرار لعبقرية المصمم العربي الذي صاغ وعدل في شكل الحرف وصولاً الى شكله النهائي. ان عملية التجاذب بين النقطة والدائرة أي الحرف، توفر فرصاً غير محدودة لانشاء تكوينات شكلية من جهة والتحكم بالايقاع من جهة أخرى. هذا ويعتمد التنقيط على النقطة المعينية الشكل، ويمكن أن تستخدم النقطة الدائرية اذا صغرت المساحة أو ضاقت المساحة بين الحروف في حال التكوينات المتشابكة. النقطة عملت على زيادة عدد أشكال الحروف من ثماني عشر الى ثمانية وعشرون حرفاً، وهي عدد منازل القمر[12] (شكل رقم 19).

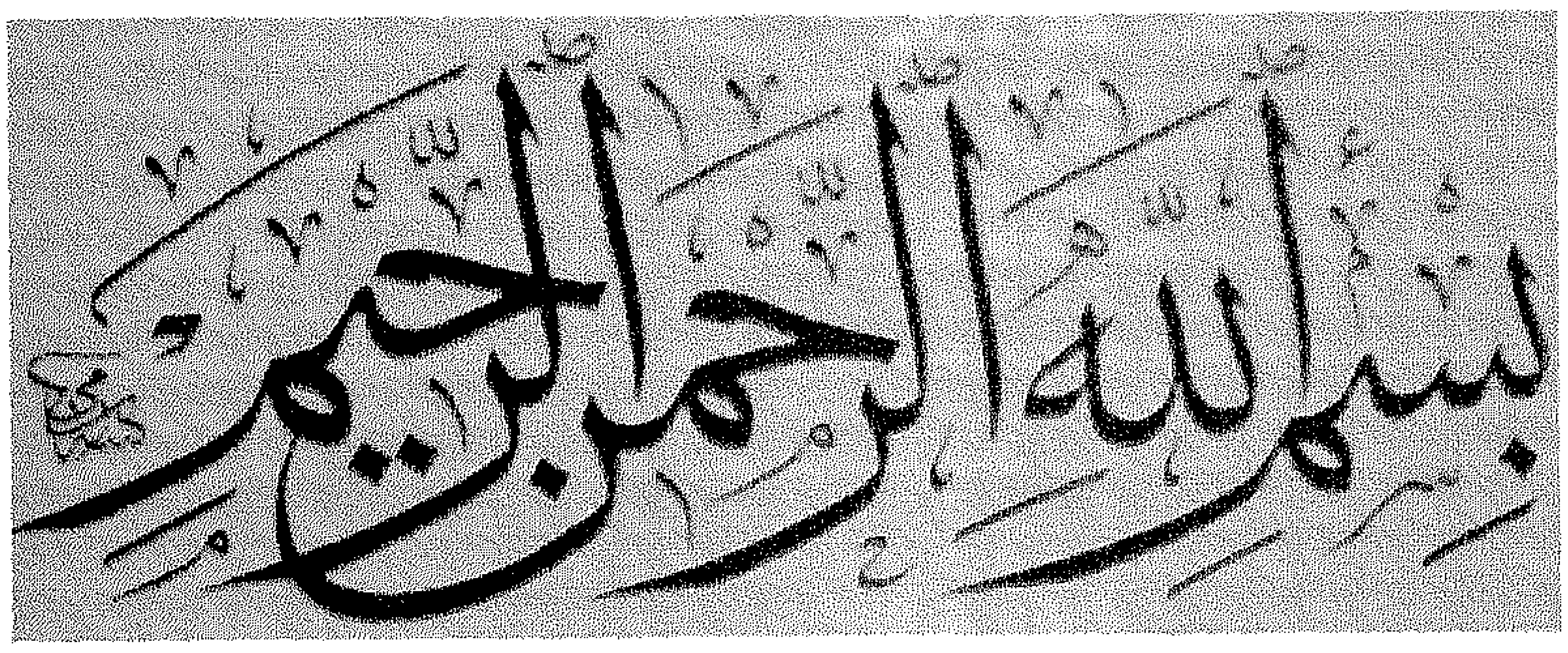


شكل رقم (19)

وتنسجم مع هذه المنظومة الشكلية للحرف المنقط، أشكال علامات الاعراب، والعلامات الخاصة بتوكيد الصوت، أو استطالته، فهي في حقيقتها حروف صغيرة، أو جزء من الحرف، وفي المدات وبعض علامات ملء الفراغ نجد أنها خطوط أفقية أو عمودية، تنسجم في انحنائها أو تقوسها مع شكل الحرف. وبذلك يتكامل النظام المرئي الصوتي التعبيري في الخط العربي. ان علامات التشكيل أو الحركات توفر اختزالاً اضافياً للحرف العربي، وهذه الميزة تنفرد بها اللغة العربية، فالأصوات في اللغات الأخرى لا بد أن تكتب دائماً بهيئة حرف، ويبدو أنه لا توجد لغة غير العربية تتيح كتابة بعض أصواتها على شكل علامات، وفي هذا المجال يقول "ريتر"[13]: "إن الطلبة قبل الانقلاب الأخير في تركيا كانوا يكتبون ما أتلو عليهم من محاضرات بسرعة فائقة لأن الحرف العربي اختزالي بطبيعته . أما اليوم فإن الطلاب يكتبون بالحرف اللاتنيي، ولذلك فهم لا يفتأون يطلبون إلي أن أعيد عليهم العبارات مراراً. إنهم معذورون ولاشك في ما يطلبون، لأن الكتابة اللاتينية لا اختزال فيها، فلا بد من كتابه الحـــروف بتمامها". ثم أضاف قائلاً " إن الكتابة العربية اسهل كتابات العالم واوضحها، فمن العبث إجهاد النـفـس في ابتكار طريقه جديده لتسهيل السهل وتوضيح الواضح"[14].

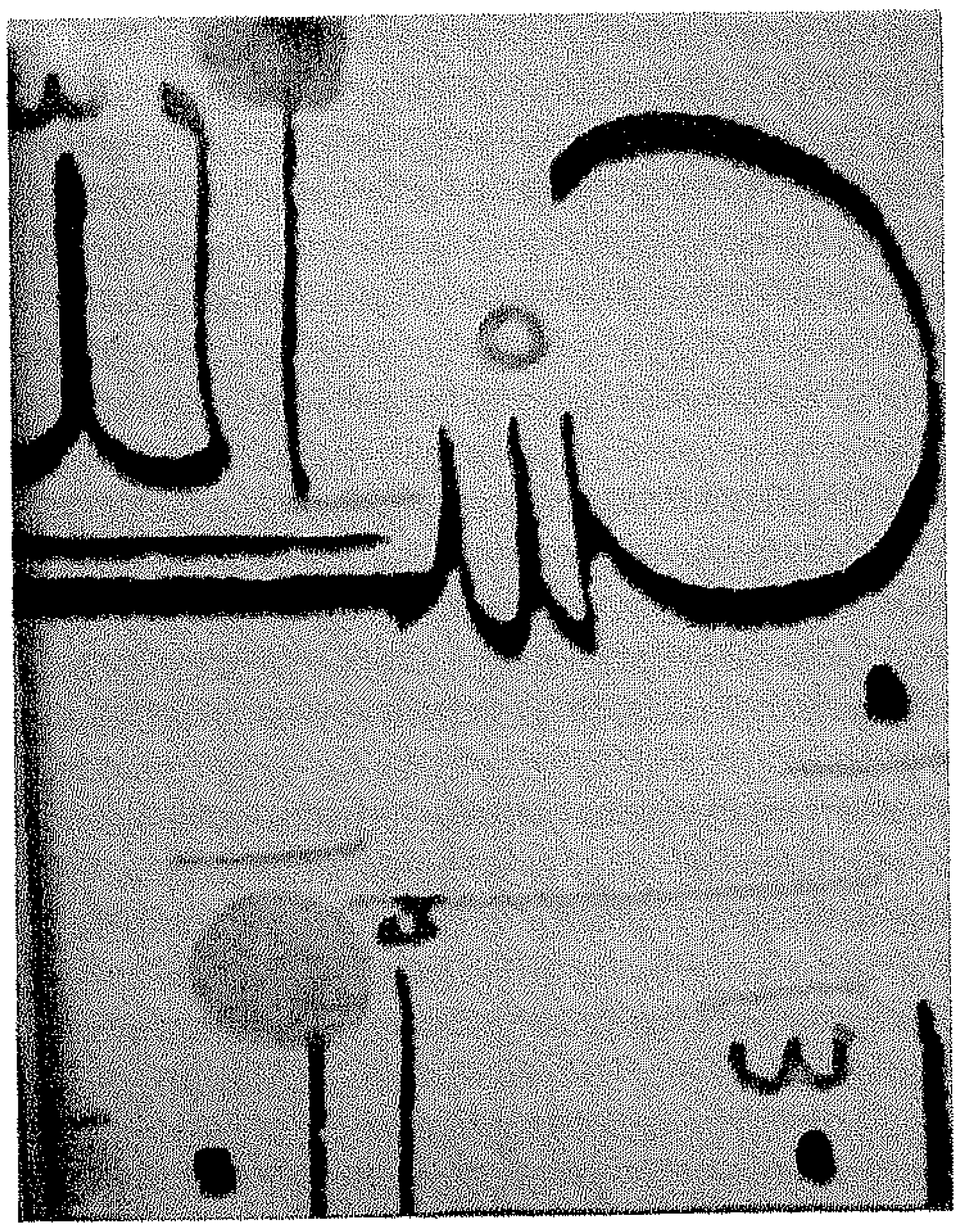
تبقى عبقرية الخطاط في التعامل مع هذا النظام وتوزيعه على المساحة ضمن توازن ثابت وايقاع متماسك (صورة رقم 27). حيث يتبع الفنان في معالجتة للصفحة من الناحية الجرافيكية ترتيب معين لتوزيع الألوان على الأشكال، يراعي فيه تناسب اللون مع الشكل، ويربط ما بين الشكل واللون واللغة. فهو يقسم لوحته الى أماكن للكتابة وأخرى للزخرفة وقد يدمج ما بينهما، ويعتمد على التباين في الألوان لتحقيق الايقاع، فيعطي الحرف أو الكلمة أو الجملة المميزة لوناً خاصاً، مما يظهر مستويين للرؤية. الأول وهو المستوى العادي حيث تظهر الكلمات باللون الأسود، بينما

الأصوات المميزة واللينة والكلمات الملونة – عادة ما تكون لفظ الجلالة واسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم - تظهر بلون مغاير كالأحمر والأزرق والأخضر. فتنشأ حركة تبادلية لعين الناظر حيث تنتقل من مستوى لآخر، وعادة ما يكون المستوى الأول بألوان قاتمة والمستوى الثاني بألوان مشرقة، وهذا ما يجعل الناظر يشعر بعمل أصابع الخطاط وحركة يده[15].



صورة رقم (27)

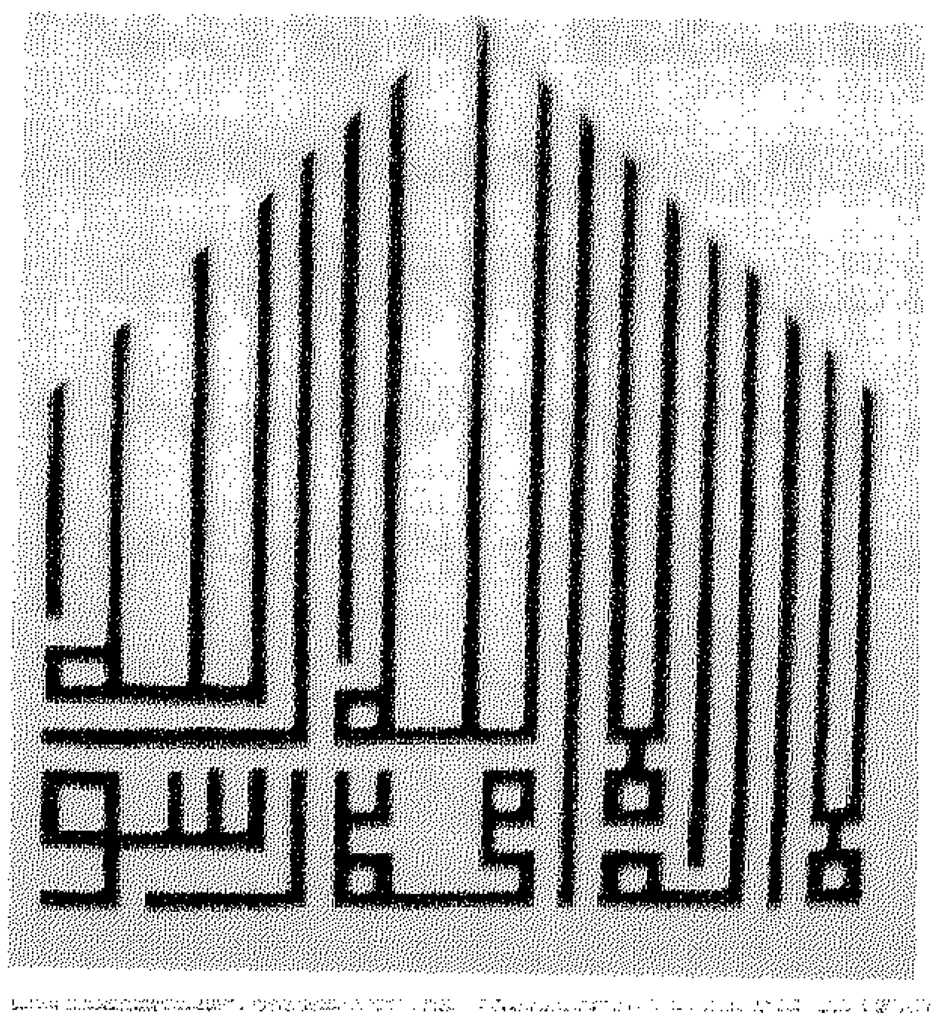
ان العلاقة بين اللغة والخط، تظهر في عملية قراءة النص، أو السيطرة على عملية القراءة التي يتحكم الخطاط في تسيرها من خلال التلاعب بالايقاع والتصميم الملون للنص المكتوب (صورة رقم 28). لو تأملنا بعض الأمثلة نلاحظ أن الخطاط يضع النص وهو هنا الحروف الساكنة، على طول خط أفقي، حيت تبدأ العين بالقراءة من اليمين الى اليسار ثم تعود وتبدأ من جديد وهكذا. هذه الطريقة في التصميم تعمل على اظهار الصورة بمستويات مختلفة، متغيرة الايقاع، حيث يختلف الايقاع الداخلي لكل سطر تدريجياً، ليدخل ضمن اطار الايقاع العام للنص. تظهر الحروف الساكنة بتباين لوني مع علامات التشكيل أو الحركات، والتي تعمل على اضفاء الحياة للنص فهي بمثابة الروح للجسم. والحقيقة أن هذه الطريقة في القراءة تعود بنا الى الوراء الى الأفكار الميتافيزيقية القديمة حول الشكل والجوهر، أو الجسم والروح. ومن الجدير بالذكر أن الفلسفة العربية القديمة والتي ترتبط بشكل ما مع علم اللاهوت بسبب وجود الديانة الابراهيمية في المنطقة العربية. تسمى الأحرف في اللغة العربية أحرف صامته، ويستثني منها حرف (أ) وحرف (و) وحرف (ي) حيث تسميها الأحرف اللينة، والعلاقة بين الأحرف الصامتة واللينة تتمثل في أن الأحرف الصامتة تتقبل التأثير الصوتي للحرف اللين، والذي يتمثل بـ الفتحة والضمة والكسرة، والتي تعتبر النموذج المصغر لصوت الأحرف اللينة. ومن الجدير بالذكر أيضا أن هذه العلامات تشكل أساس نظام الاعراب في اللغة العربية.



صورة رقم (28)

في حال السطور غير الأفقية والتي غالباً ما تمتاز بالتعقيد والتشابك تختلف فلسفة الايقاع. ولنأخذ مثالاً الشكل التالي وهو كتابة بالخط الكوفي. في هذا النص سيلاحظ القارىء بسرعة علامة لا، على اليمين والتي تمثل مفتاح الشهادة بالنسبة للمسلم. بعدها يحاول القارىء البحث عن ترتيب الحروف التي تكمل العبارة التي يعرفها مسبقاً. هذا

العمل الذي يحاول فيه تميز الحروف يفترض أن يتم لو تمكن القارى من فك شيفرة الشكل. فالقراءة هنا ليست متابعة علامة معينة وانما ادراك للتغير الذي طرأ على حركة الحروف.



صورة رقم (29)

في النصوص القرآنية التي يمكن أن تميز جزء منها من النظرة الأولى، يتطلب الأمر اعادة لفظ الآية أو العبارة التي نعرفها مسبقاً. ان النص في هذه الحالة يتقدم بسرعة ثم يبدأ بالانعزال تدريجياً بسبب غموض القراءة وصعوبتها، فالتأثيرات التي يضعها الخطاط لعرقلة عملية القراءة السهلة تبدأ من اللغة وتعود اليها. وتكمن المتعة في قدرة القارىء على فك رموز نص يعرفه. القارىء في هذه الحالة يصبح أمام تجربة فك رموز أو شيفرة وليست تجربة قراءة. حيث يصبح النص وهم مرئي يقود الى عوالم أخرى[16] (صورة رقم 29).

الهوامش

1. بهنسي، الفن العربي الاسلامي، الجزء الثالث، 1997.
2. نسبة الى مؤسسها أبو الحسن الأشعري 324هـ - 935م
3. الرازي: (250-311)هـ، الطبيب الفيلسوف أبو بكر الرازي، من أشهر علماء السلمين، درس الرياضيات والطب والفلسفة والكيمياء والمنطق والأدب.
4. مكداشي، 1995، ص191-241، بتصرف.
5. معاوية بن أبي سفيان: صخر بن حرب بن أميّة بن عبد شمس بن عبد مناف القرشيّ الأمويّ، وكنيته أبو عبد الرحمن، يعدّه أغلب المسلمين السنّة أحد صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم وحامل لقب أمير المؤمنين ويلقب كذلك بخال المؤمنين وأحد كتّاب الوحي. وأحد أشهر الخلفاء في الإسلام.
6. Kuhnel، صنعة الخط في الاسلام، مجلة فكر وفن، 1964، ص26.
7. المفتي، الفن العربي الاسلامي، الجزء الثالث، 1997.
8. Kuhnel، صنعة الخط في الاسلام، مجلة فكر وفن، 1964، ص26.
9. عبد الملك بن مروان: (26-86) هـ، من أعظم الخلفاء الأمويين، كان واسع العلم كثير التعبد، درس العلوم الاسلامية وتفوق على شيوخها. وهو فوق ذلك أديب وشاعر وخطيب.
10. Khatibi, and Sijelmassi, 2001, P. 93.
11. Khatibi, and Sijelmassi, 2001,P. 10.
12. Kuhnel، صنعة الخط في الاسلام، مجلة فكر وفن، 1964، ص26.
13. ريتر: مستشرق تركي، وهو أستاذ اللغات الشرقية في جامعة استانبول شهد وحاضر في العهدين العثماني والكمالي.
14. معصوم، ، الموازين الجمالية لفن الخط العربي، مجلة الرافد، 2005.
15. Khatibi, and Sijelmassi, 2001, P. 70-72.
16. Khatibi, and Sijelmassi, 2001, P. 90-91.

الباب الثاني

الحالة الجرافيكية في الفن الاسلامي

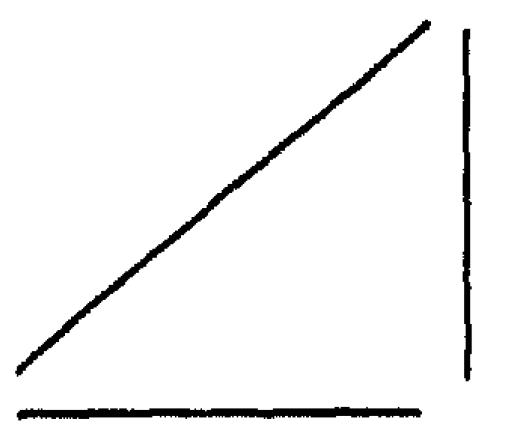
الفصل الثاني

العناصر الهندسية

1. الخط والشكل
2. التكرار وملء الفراغ

1. الخط والشكل

جاء في الباب الأول من هذه الدراسة أن الخط ناتج عن حركة النقطة، فهو اذن علاقة زمانية مكانية، لأن تحرك النقطة من مكانها لا بد له من زمن، وهو واقع بين نقطتين، ذو بداية ونهاية معروفة، وبالتالي له طول وليس له عرض. والخط نوعان: مستقيم، باتجاه أفقي أو عمودي أو مائل (شكل رقم 20)، ومنحني وأشكاله لا حد لها. وينتج من التقاء الخط بالآخر، أو التقاء مجموعة من الخطوط علاقات وأشكال لا نهائية.



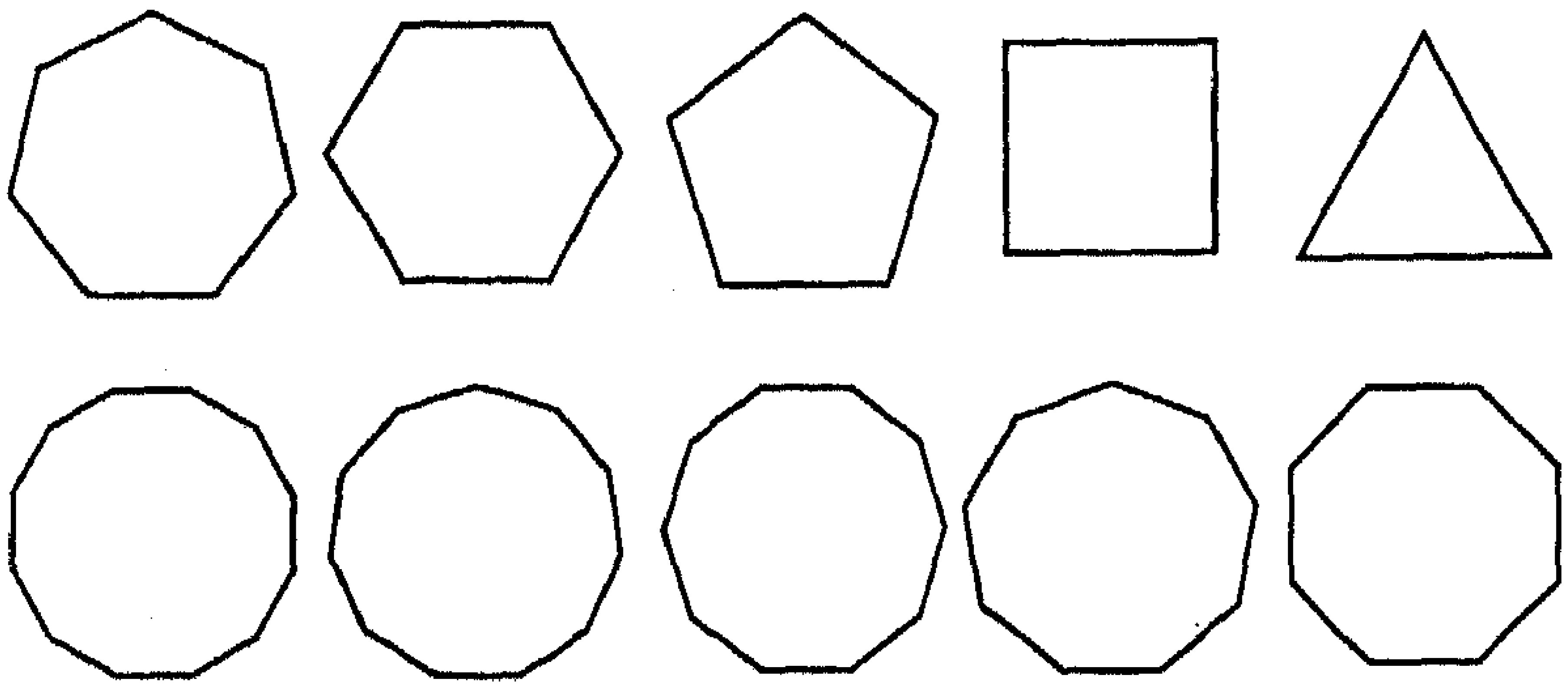
شكل رقم (20)

كان للخط المستقيم معاني عديدة في الحضارات المختلفة، فقد استخدم في أنظمة العلامات والرموز بشكل كبير، منفصلاً أو مكرراً أو متزاوجاً مع خطوط وعلامات أخرى، و في كل حالة ينبثق له معنى جديد من المعنى العام للخط، والخط العمودي واحد من الرموز الخمسة الأساسية في نظام الرموز الغربية. فهو يمثل الوحدة والانسجام والذات، والقوة والسلطة والحتمية ويشكل الرابطة بين العلوي والسفلي، ويمثل المحور العمودي للأرض، وأول الأرقام في الأنظمة العددية يحمل شكل الخط العمودي. أما في الحياة العصرية فيمثل المعاني الايجابية في الأنظمة المختلفة، فهو مثلاً يدل على وضع التشغيل في الأجهزة الكهربائية، ويشير الى الهيئة الايجابية عند الدلالة على الشخصية. الا أنه قد يحمل معاني الخطر والجدية خصوصاً اذا كان قصيراً، أو اذا ارتبط بعناصر أخرى كما في علامة التعجب ! واشارات المرور.

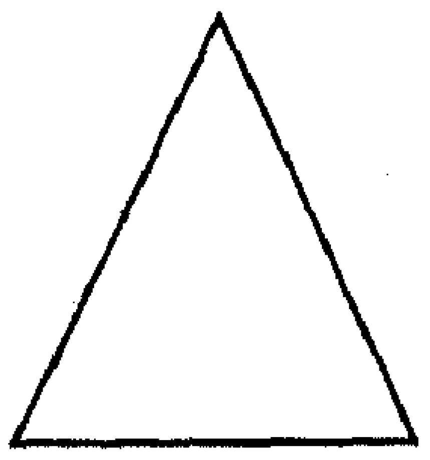
الخط المائل يتضمن معاني المنع والالغاء، كما في اشارة ممنوع الوقوف مثلاً، وفي الأعراف الاجتماعية يشير الى وفاة الشخص اذا وضع فوق صورته. أما الخط الأفقي فهو تمثيل لمحور الأرض الأفقي، ويتضمن معاني الدفء والقوة والانبساط والايجابية، ويمكن أن يستخدم مع علامات أخرى لتأكيد المعنى أو اعطاء معنى التعدد، ويستخدم للفصل بين الأشياء، وفي الرياضيات يمثل الخط الأفقي القصير علاقة الطرح بين رقمين، وهو القطب السالب في الأجهزة الكهربائية. ويعبر عن اتجاه الجنوب في الرموز الفلكية والبحرية[1].

لم يستخدم الخط كعنصر مستقل تماماً في الفن الاسلامي وانما جاء ضمن الأشكال الهندسية كوحدة بنائية في الشكل، أو ظهر كامتداد لأضلاع الأشكال الهندسية. كما كان جزء من بنية الشكل في الحرف العربي والعناصر النباتية. ويمكن أن نستثني من هذا وجود الخط المائل في نظام تشكيل الحروف العربية. ان وظيفة الخط الأساسية في الفن الاسلامي صياغة العلاقة بين الأشكال وتحديد اتجاهها، ونستطيع أن ندرك هذا في تأملنا لمسار الكتابة الأفقية للحروف العربية، وفي مسار الأشكال الزخرفية الهندسية المنطلقة بخطوط اشعاعية. أو المسار اللولبي للزخارف النباتية.

تبدأ الأشكال الهندسية بالظهور فور التقاء ثلاثة أضلاع فأكثر في علاقة مغلقة، فينتج المثلث والمربع والمخمس والمسدس، والملاحظ في هذه الأشكال أنه كلما ازداد عدد أضلاعها ازدادت اقتراباً من الشكل الدائري، واحدى تعريفات الدائرة أنها عدد لا نهائي من الأضلاع. الأشكال الهندسية هذه تشكل أبجدية الزخارف الهندسية في الفن الاسلامي (شكل رقم 21). فالمثلث والمربع والمخمس والمسدس أصل جميع الأشكال اللانهائية الناتجة من توالد وتكرار الشكل الهندسي. وسيقتصر الحديث في الفن الاسلامي على الأشكال الهندسية المنتظمة، التي يمكن صياغتها ضمن قانون رياضي.



شكل رقم (21)

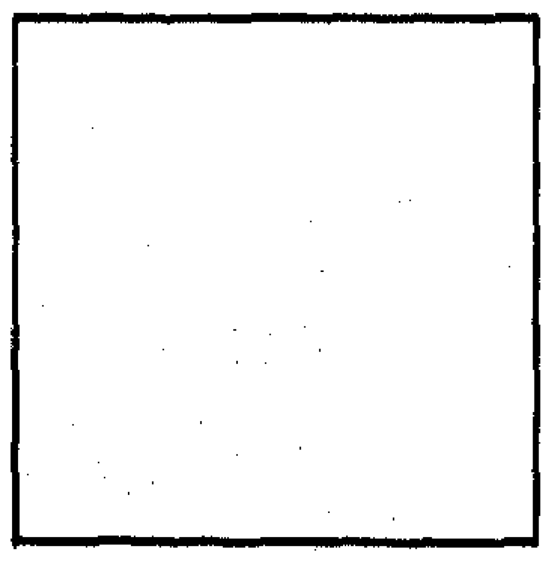


شكل رقم (22)

بالنظر الى عدد الأضلاع يمثل المثلث أبسط الأشكال الهندسية (شكل رقم 22)، لأنه يحتوي على أقل عدد ممكن من الأضلاع لتكوين شكل، والمثلث من الأشكال الحديثة نسبياً فهو لم ير في عصور ما قبل التاريخ، وبمجرد ظهوره ارتبط مع القداسة، فقد أعلن أحد تلامذة أفلاطون أن المثلث هو رمز الله. وبعد مجيء المسيحية أصبح رمزاً للثالوث المقدس. استخدمه الحثيون كدلالة على الصحة، وكان له حضور قوي في علم التنجيم وعلم الخيمياء لأنه رمز للنار.

يمثل المثلث في الحياة العصرية العلامة العامة للخطر. يظهر داخل أجهزة السيارة الالكترونية اشارة على وجود عطل ما، ويستخدمه السائق في حال توقف في الطريق لاصلاح سيارته، ويطبع على العلب الخاصة في الأدوية للدلالة على وجود مضاعفات بطيئة للدواء. في رموز الأرصاد الجوية يدل على البرد، وفي عالم النبات يشكل رمزاً للنباتات المعمرة أو دائمة الخضرة. يستخدم في الفيزياء اشارة الى الانخفاض في درجة الحرارة أو التجمد. وفي علم الخرائط يدل على وجود الغاز الطبيعي، والمثلث المملوؤ اشارة الى وجود الزيت أو البترول. بشكل عام يعتبر المثلث رمز للقوة، ويحمل معاني النجاح والأمان، ومن جهة أخرى يرتبط بالخطر، وقد يجمع أحياناً بين معنيين متناقضين في نفس الوقت، كما اشارات المرور مثلاً، فهو يدل على وجود خطر ما، ويدل على الأمان اذا التزم السائق بارشادات العلامة.

تستخدم العديد من الدول المثلث الذي رأسه الى اليمين في أعلامها. وعندما يتحول رأسه الى أسفل تنقلب المعاني، فيصبح رمزاً الماء في علم الخيمياء والتنجيم، وفي اشارات Hobo Sign يدل على الشيء غير الجيد، وفي علم الأرصاد الجوية يدل على نزول المطر. ومن الجدير بالذكر أن المثلث يستخدم في أكثر من 40 نظام رمزي[2].

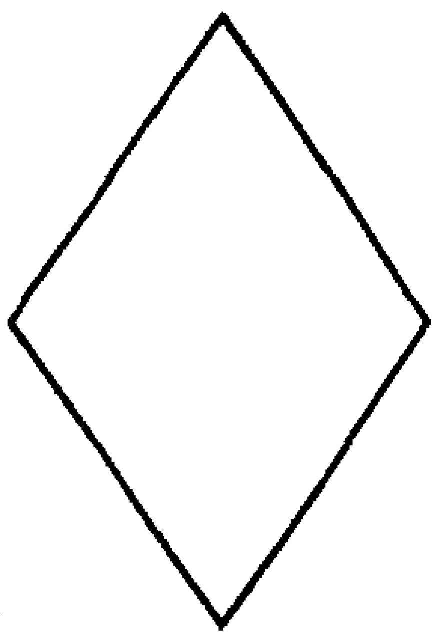


شكل رقم (23)

الشكل الثاني من حيث عدد الأضلاع هو المربع (شكل رقم 23). والمربع يقوم على علاقة أفقية عمودية بين خطوط متساوية الأطوال. وبالرجوع الى حركة النقطة فان المربع ناتج عن نقطة تحركت مسافة معينة ثم غيرت اتجاهها 90 درجة، وتحركت نفس المسافة الأولى ثم غيرت اتجاهها بنفس الدرجة وهكذا حتى تصل الى مكان انطلاقها. ما يهمنا في هذه الحركة ملاحظة أن المربع قائم على تكرار الضلع وتكرار الحركة.

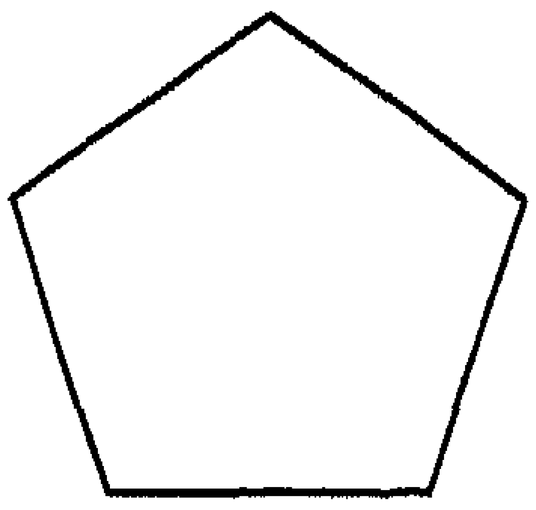
ارتبط المربع بمعاني تتعلق بالعالم المادي أو الأرضي، فكان رمزاً للأرض في الشرق والغرب، ورمزاً للحقل واليابسة والبر. استخدمه المصريون في اللغة الهيروغليفية ليدل على الادراك أو التجسد، وفي علم الخيمياء يدل على الملح، الذي يستخرج من ماء البحر ويجفف على الأرض. وفي الأنظمة الرمزية الحديثة كنظام الأرصاد الجوية يمثل الأرض أيضاً، ويدل على وجود الزراعة في رموز الخرائط الجغرافية. أما في عالم النبات فيحمل معنى الجنس الذكري في النباتات المنفصلة الجنس[3].

النوع الثاني من الأشكال الرباعية هو المعين (شكل رقم 24)، يتساوى مع المربع من حيث عدد الأضلاع الا أن الاختلاف يكمن في اختلاف أطوال الأقطار، والناتج عن اختلاف قياس الزوايا. لا يعرف معنى محدد للمعين حتى الآن، فقد وجد في كهوف ما قبل التاريخ، دون اشارة تدل على معناه. يمثل المعين رمز الماسة في ورق اللعب. وعادة ما يرافق الماس البأس والشجاعة والجرأة. في علم الأرصاد يدل على الهواء النقي، وفي الكيمياء على الصابون، في علم البيولوجيا يستخدم للدلالة على الجنس غير المعروف. المعين ذو القطر الأفقي استخدم للدلالة على العنصر الفلزي في القرن السابع عشر[4]



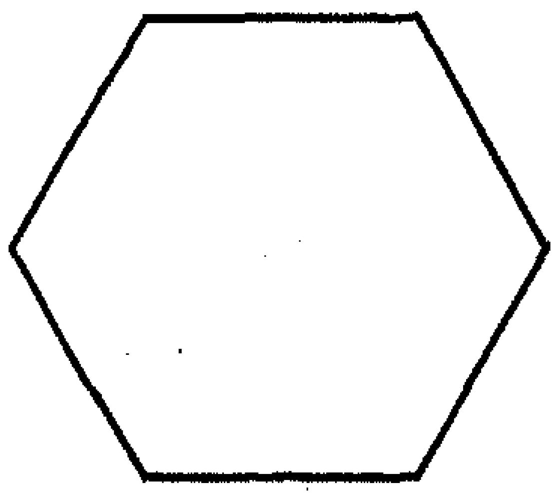
شكل رقم (24)

العلاقة المنتظمة بين خمسة أضلاع تنتج المخمس شكل رقم 25) الذي كان على علاقة مع كوكب الزهرة والآلهة الوثنية منذ القدم، فالشكل الخماسي يمثل مسار كوكب الزهرة والتقاء كل ضلعين فيه يمثل مكان ظهور الكوكب. الأمر الذي أدى الى الاعتقاد بأنه يشكل حرزاً ووقاية من الأخطار، فظهر في تصاميم المساقط الأفقية للحصون والقلاع، ولا تزال بعض المباني الخاصة بالجيش والدفاع في بعض الدول تتبنى هذه الفكرة حتى هذا اليوم، وهذا ما يبدو واضحاً في مبنى وزارة الدفاع الأمريكية والمعروف باسم البنتاغون Pentagon.



شكل رقم (25)

مع استمرار زيادة عدد أضلاع الشكل الهندسي نصل الى المسدس (شكل رقم 26)، وهو شكل منتظم لستة أضلاع، ظهر في أنظمة الكهرباء والهندسة ليدل على التدفق المحدود. وكان له حضور غريب في الكيمياء العضوية، التي حاولت مراراً التوصل الى شكل مناسب لجزيء البنزين، والبنزين مركب قوي الرائحة، ويعتمد على الكربون بشكل أساسي، ويستخدم كمذيب في انتاج المستحضرات الصيدلانية، وهو سام الى درجة كبيرة وسريع الاشتعال. في احدى الليالي شاهد عالم من المشتغلين في الكيمياء العضوية حلماً بأن الشكل المسدس هو أفضل شكل لجزيء البنزين، ومنذ ذلك الوقت اعتمد الشكل السداسي عالمياً كرمز للبنزين[5].



شكل رقم (26)

يمكن الحديث عن معاني الأشكال الهندسية عند المسلمين من خلال الشكل المربع، الذي كان حاضراً كقاعدة للكعبة المشرفة والموجودة قبل الاسلام بزمن بعيد. ولا يخفى على أحد الدور الذي تلعبه الكعبة في حياة المسلم فهي قبلته في جميع صلواته، ومحجه الالزامي والوحيد. ويبدو استخدام الشكل المربع في الأبنية الدينية لم يقتصر على العرب وحدهم، وانما شمل العديد من شعوب الحضارات القديمة. فقد استخدمه المصريون كقاعدة في بناء الهرم، وكان أساس المعابد الدينية والزيقورات في بلاد الرافدين، وبرج بابل الذي اعتقد أنه مكان استراحة الاله، كان مربعاً، وعلى

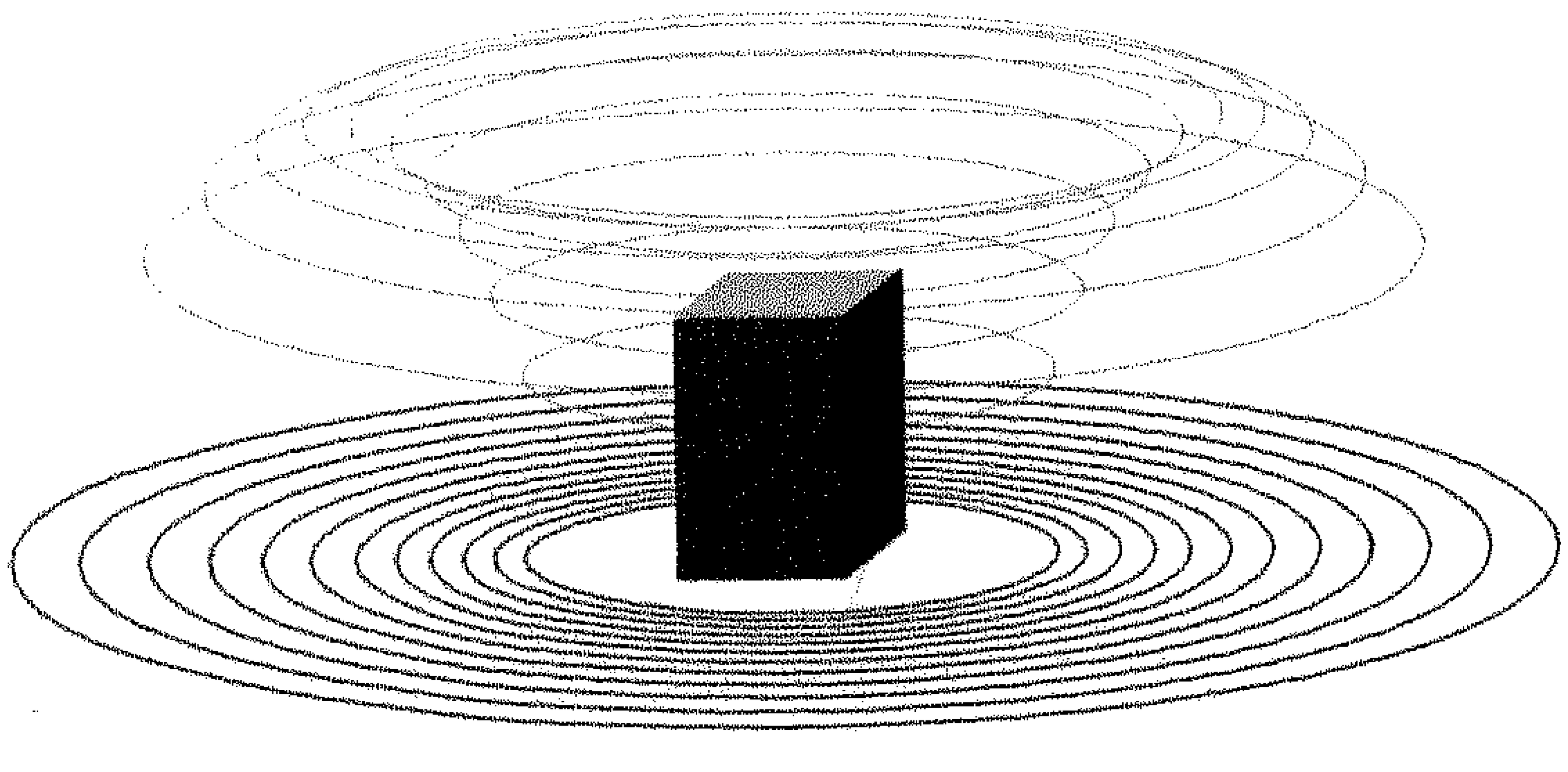
الأكثر من هذا فقد كانت الكنائس أيام البيزنطيين مربعة الشكل ومثالها كنيسة أيا صوفيا. وهذا يعني أن هناك اجماع على استخدام الشكل المربع في الأبنية الدينية خصوصاً اذا كان الاعتقاد بأن الاله يتجسد بشكل مادي في هذه الأبنية.

لم يكن اختيار الشكل المربع لبناء الكعبة من قبل الانسان، فآدم عليه السلام عندما بنى الكعبة لأول مرة اتبع علامات موجودة وعلى أساسها أتم البناء، وعندما تهدمت الكعبة مع الطوفان العظيم زالت الجدران وبقيت العلامات التي كانت دليلاً لابراهيم عليه السلام عندما أعاد بناءها مرة ثانية، وهذا يقود الى نتيجة أن الشكل المربع اختيار رباني، وهو الشكل الأمثل للاحاطة بالوجود بالتضافر مع المحور العمودي للأرض.

ان شعيرة الطواف التي يقوم بها المسلم حول الكعبة تمثل نقطة التقاء مع معظم الديانات القديمة، فالمصريون كانوا يطوفون بالاههم، والبابليون والآشوريون كانوا يطوفون بالاله في المهرجانات والاحتفالات الدينية، حتى أن عملية الصعود الى الزيقورات تمثل عملية طواف، فالزيقورة عبارة عن بناء لولبي متصاعد والوصول الى نهايتها يتم بمسار دائري. الا أن الطواف بالكعبة بالنسبة للمسلم يمثل الالتقاء مع العالم السماوي، فالكعبة تمثل مركز الكون وقلب العالم الحديث والقديم، وتمثل الامتداد العمودي للمقام الأعظم، الذي يتكرر في كل طبقة من طبقات السموات الى أن يصل الى أقصاه حيث عرش الرحمن الذي يطوق الوجود بأكمله، ان الطواف بالنسبة للمسلم يمثل الدوران حول المركز، حول نقطة غير قابلة للامساك. وتوحي الحركة الدائرية للحجاج حول الكعبة بأن هناك انضمام واتجاه نحو المركز، ونتيجة الحركة الالتفافية الضاغطة بفعل حلقات الطواف الدائرية التي تتسع كلما ابتعدت عن المركز، ينفصل المركز ويرتفع عن الأرض وهذا ما يمنح الحاج الشعور بالخفة والحركة خاصة وأنه في حالة من التجرد الذهني والمادي، اذ يجرد نفسه من الملابس ولا يبقي الا ازارين ويطهر نفسه بالماء، عند الاقتراب من مكة حيث تبدأ عملية الطواف، وأداء بقية الشعائر المرتبطة بقصة ابراهيم عليه السلام.

وفي الصلاة ينحني المسلمون من جميع الجهات وفي أي مكان على الأرض نحو المركز الواحد، وبذلك تشكل الكعبة نقطة استقطاب لبقاع الأرض كلها، وبهذه الحالة لا يقتصر ارتباط المسلم معها في حال وجوده أمامها وانما هو ارتباط دائم يتم خمس مرات يومياً، فالمسلم الذي يستقبل القبلة في صلاته حين يصلي خارج مكة أو بعيداً عنها يجد أن المسافة مهما بلغت تصبح لحظة زائلة.

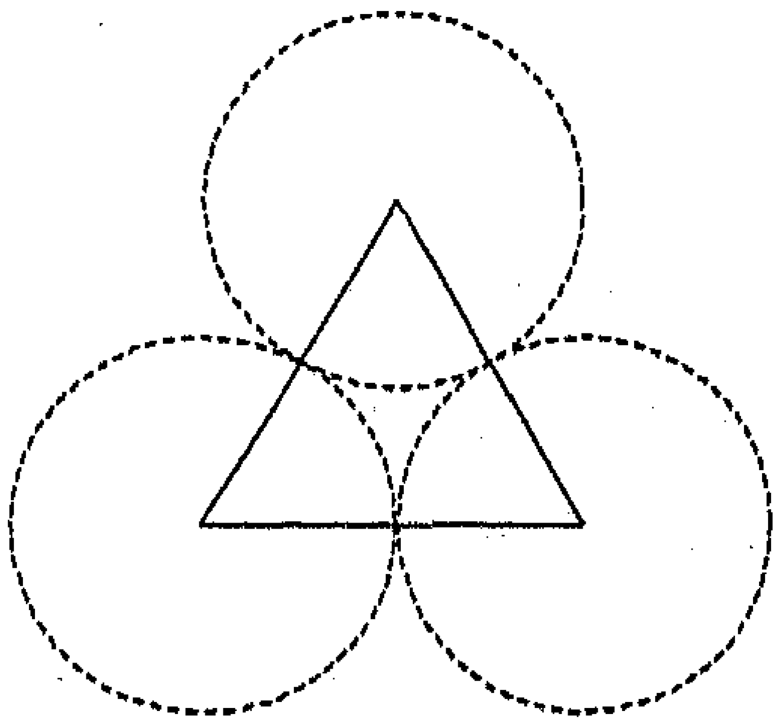
ان حركات الطواف (شكل رقم 27)، والعلاقة بين المركز والتجمعات الدائرية حوله، شكلت مصدراً للايحاءات في الفن الاسلامي، فالفنان لم يهدف الى تحقيق شكل معين وانما حاول التخفيف من ثقل المادة، وكسر جمود الشكل الذي يحمل صفات الثبات. دون الغاء مادية المادية أو واقعيتها، فعمل على الجمع في الرؤية بين الظاهر والباطن، بين مادية الأشياء وجوهرها وهذا مرده الى النظرة الاسلامية للكون التي ترى الوجود بشموليته، هذا من جهة ومن جهة أخرى استثمر الفنان النظام الحركي الدائري حول النقطة والمتمثل في عملية الطواف في بناء منهجية تأليف العلاقات بين الأشكال(6) وهو الموضوع الثاني في هذا الباب.



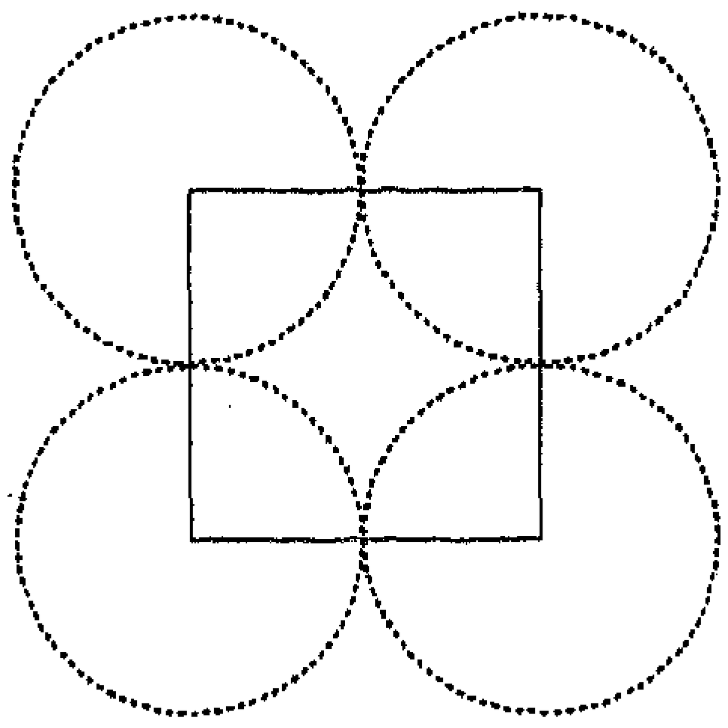
شكل رقم (27)

ان استخدام المربع وبقية الأشكال الهندسية في الفن الاسلامي، مرتبط بشكل أساسي بتطور علم الحساب والهندسة، والذي كان للمسلمين دور بارز فيه، فالابداع في التعامل مع المساحات المختلفة وبدقة بالغة، وبناء الأشكال الى حد يصل الى الكمال، وتكرار الوحدات الزخرفية، كانت النتيجة المنطقية لتفوق المسلم في هذه العلوم التي تدل المعرفة بها واتقانها على العقلية المنظمة التي تتبع المنهج العلمي في صياغة فنها بالاضافة الى الحس والذوق العالي.

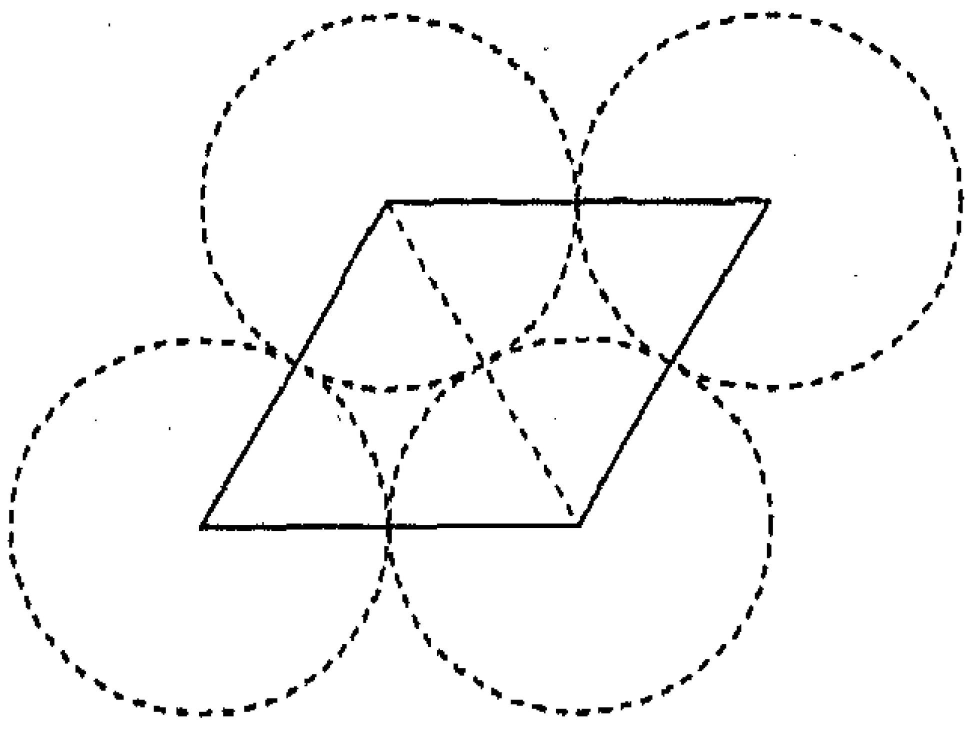
اعتمد الفنان المسلم على الفرجار والمسطرة كأدوات فنية وحيدة في رسم المخططات التنفيذية لأي شكل زخرفي، واعتمد على الدائرة في رسم الأشكال لأنها تتيح امكانية انتاج أي مضلع منتظم، بتقسيم محيطها الى مسافات متساوية بالعدد المطلوب ومن ثم يوصل بين النقاط بخطوط مستقيمة. وكما أن الدائرة قد نشأت من حركة النقطة مسافة محددة ثم التحرك حولها بمسافة ثابتة، نستطيع أن نرى أن الأشكال الهندسية وعلاقات أخرى كثيرة تنشأ من توالد الدائرة وتكرارها، فالمثلث عبارة عن العلاقة بين مراكز ثلاث دوائر (شكل رقم 28)، والمربع العلاقة بين مراكز أربعة دوائر (شكل رقم 29 والأشكال التالية توضح هذا المفهوم[7] (الأشكال 30،31،32،33).



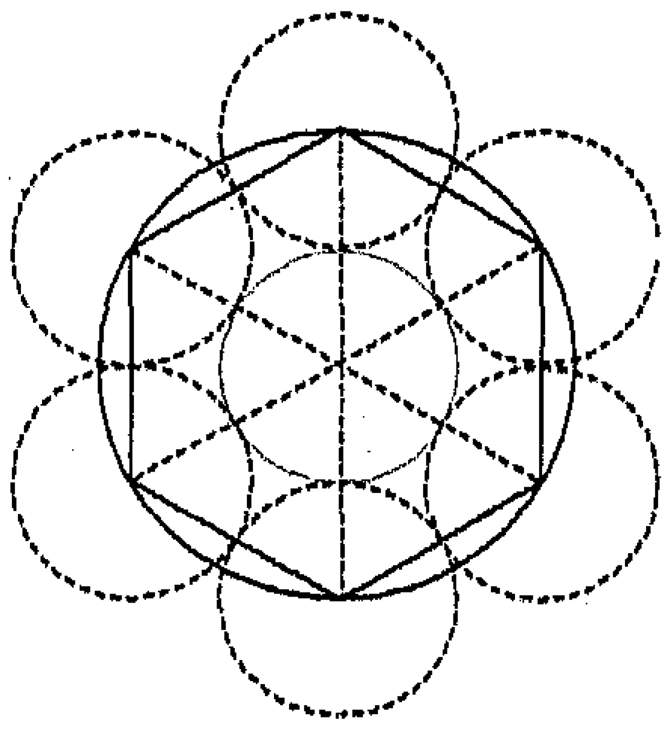
شكل رقم (28)



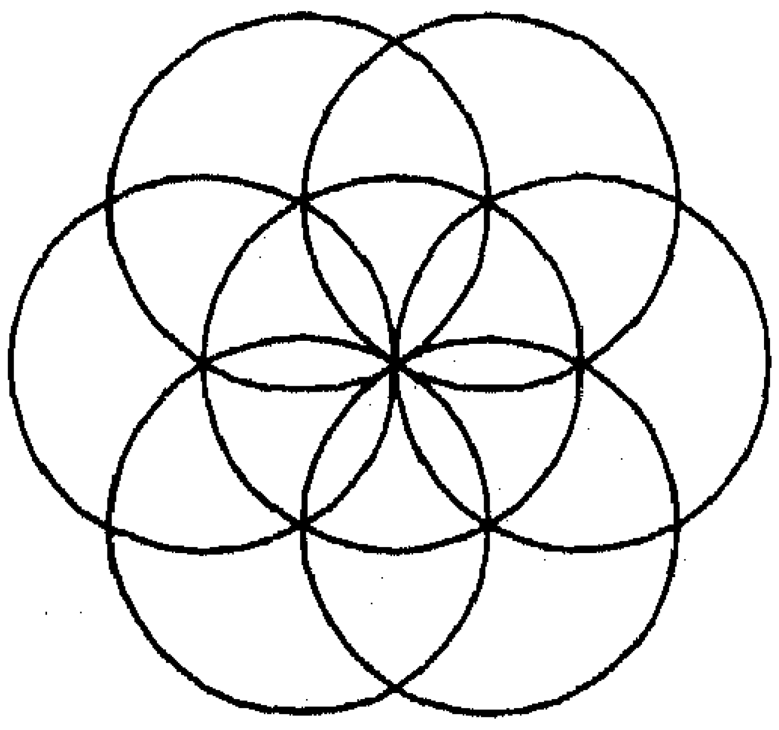
شكل رقم (29)



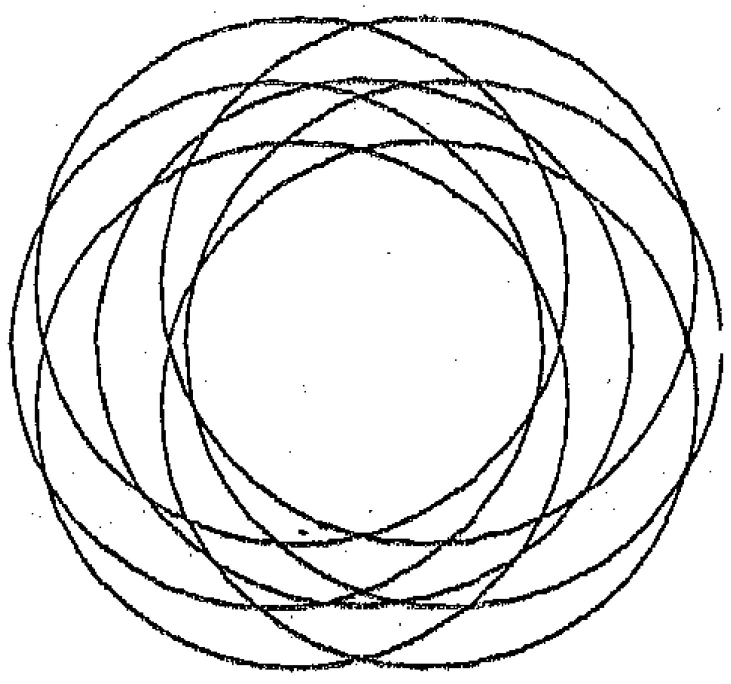
شكل رقم (30)



شكل رقم (31)



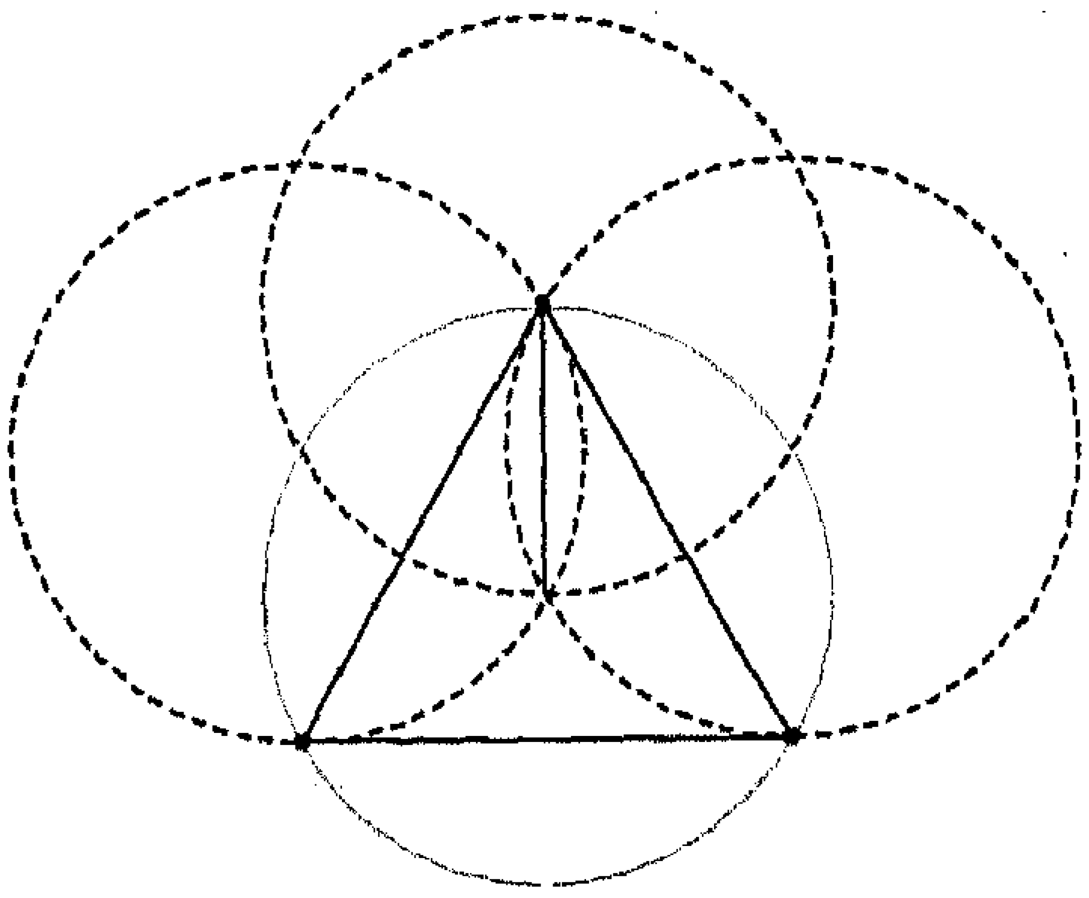
شكل رقم (32)



شكل رقم (33)

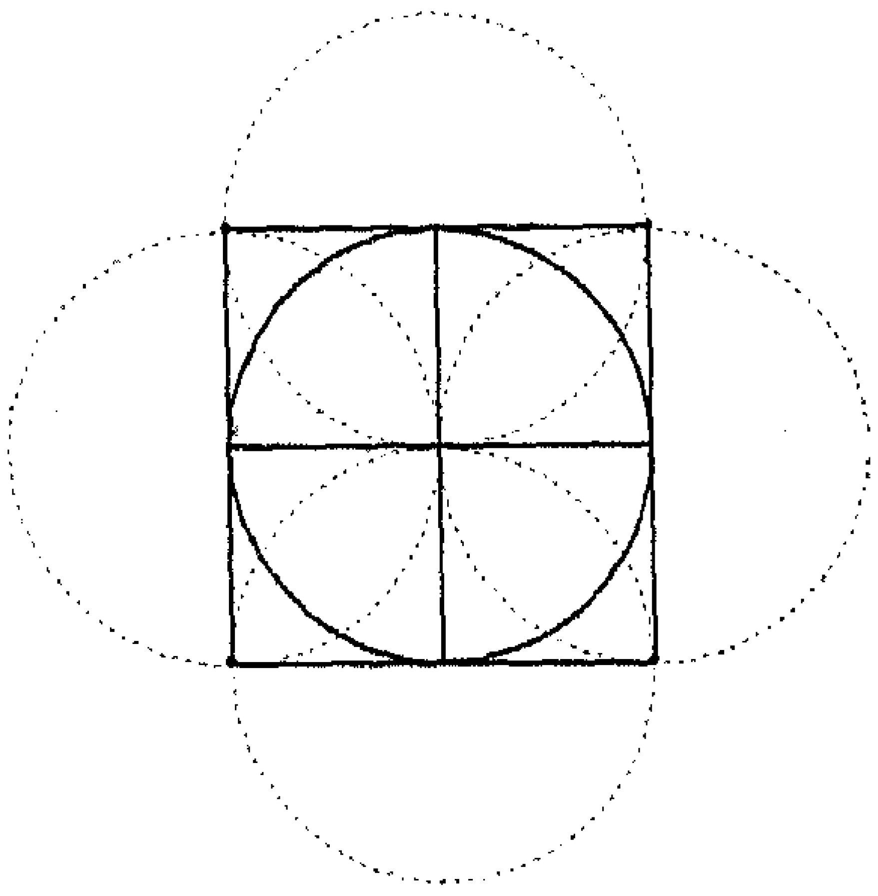
أما عملية رسم هذه الأشكال وتكرارها على المساحات فيتم بواسطة الفرجار والمنقلة والمسطرة، وقد يستخدم المسمار والخيط بدل المنقلة، لذلك يطلق على رسم الأشكال الهندسية في الفن الاسلامي الخيط. ان المبدأ الأساسي لهذه الطريقة يقوم على تقسيم محيط الدائرة الى أقسام متساوية ثم التوصيل بين هذه النقاط بخطوط مستقيمة. وهذه الطريقة تتيح الحصول على الأشكال الهندسية بسهولة ودون اللجوء الى تعقيد الحسابات الرياضية.

لرسم المثلث نحتاج الى تقسيم الدائرة الى ثلاثة أقسام متساوية، نحدد النقطة الأولى على محيط الدائرة ونجعلها مركزاً لدائرة جديدة نرسمها بنفس نصف قطر الدائرة الأصلية، الدائرة الجديدة ستتقاطع مع الدائرة الأصلية في نقطتين على محيطها. نجعل كل نقطة مركزاً لدائرة ثالثة ورابعة، وبنفس فتحة الفرجار نرسم الدائرتين، بحيث تتقاطع كل منهما مع محيط الدائرة الأصلية. وبالتوصيل بين النقطة الأولى التي حددناها أولاً على محيط الدائرة وبين نقاط تقاطع الدائرتين مع الدائرة الأصلية نحصل على المثلث.



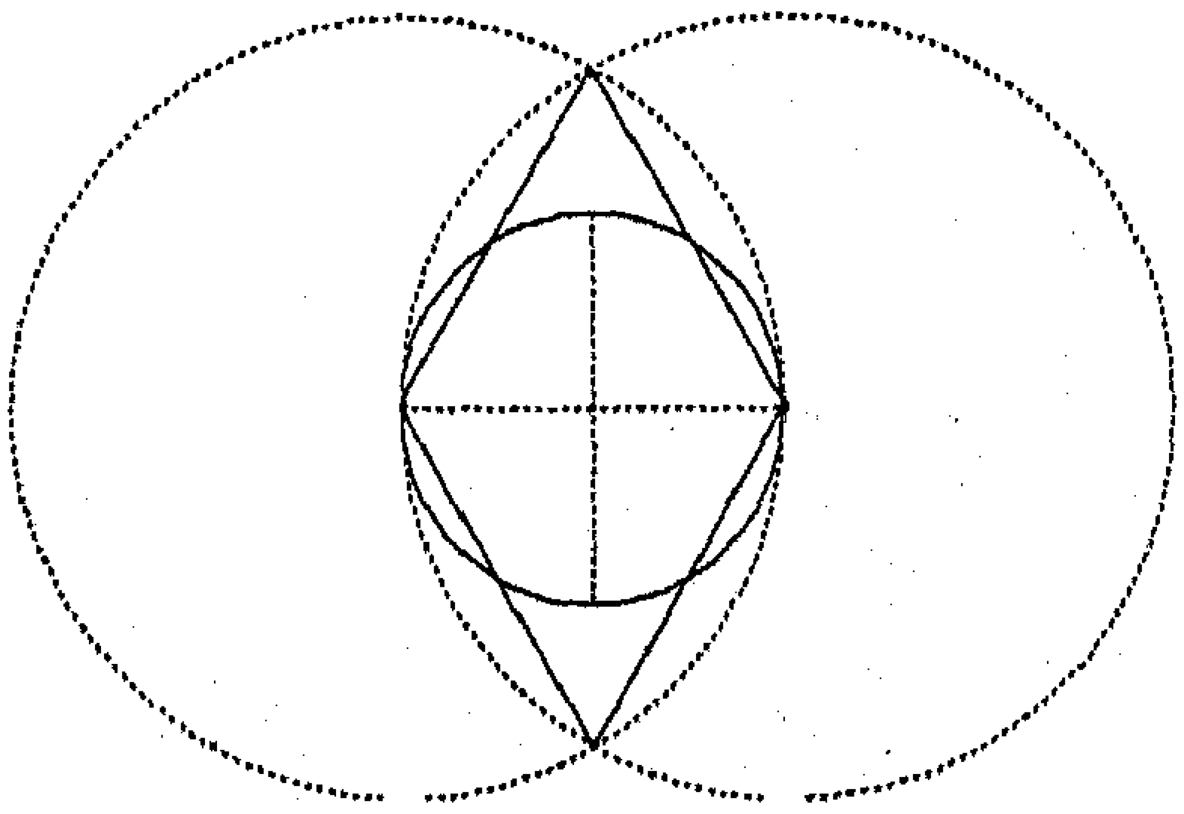
شكل رقم (34)

المربع يعني تقسيم الدائرة الى أربعة أقسام، نرسم محورين عمودي وأفقي يمران بمركز الدائرة وتتلامس نهاياتهما مع محيطها، ويجعل كل نقطة تتلامس مع المحيط مركزاً لدائرة نرسم دائرة بنفس نصف قطر الدائرة الأصلية، بحيث يتقاطع محيط كل دائرتين متجاورتين خارج الدائرة الأصلية وبالتوصيل بين نقاط التقاطع الأربعة نحصل على المربع (شكل رقم 35).



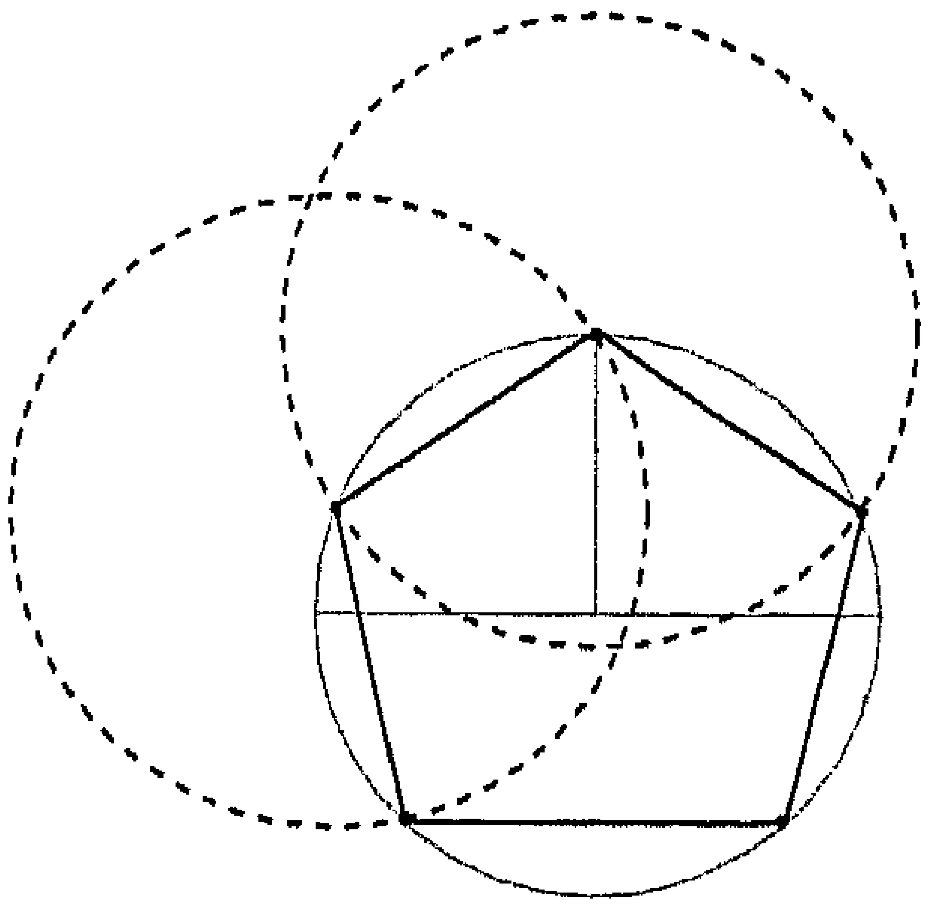
شكل رقم (35)

يتم رسم المعين من خلال الدائرة، بجعل نقطة تماس القطر الأفقي مع المحيط مركزاً لدائرة من كلا الجانبين، نصف قطرها قطر الدائرة الأصلية، بحيث تتقاطع الدائرتين في نقطتين خارج الدائرة الأصلية وعن طريق التوصيل بين هذه النقاط ونقاط التقاء قطر الدائرة الأفقي بالمحيط نحصل على المعين (شكل رقم 36).



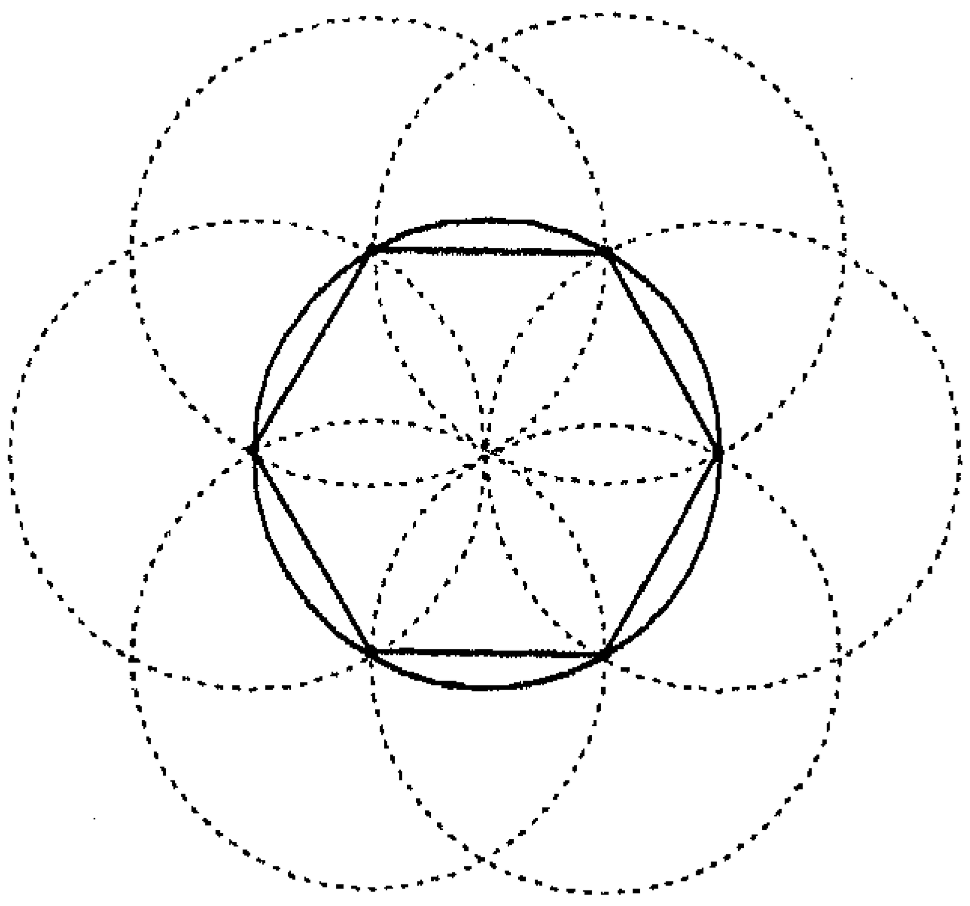
شكل رقم (36)

لتقسيم الدائرة الى خمسة أقسام متساوية، نرسم خطاً أفقياً يقطع مركز الدائرة وآخر عمودياً يمر في المركز، من نقطة تماس الخط العمودي مع محيط الدائرة نرسم خطاً على الخط الأفقي ينصف المسافة بين مركز الدائرة ومحيطها. وبجعل هذا الخط نصف قطر لدائرة، نرسم دائرة مركزها نقطة التقاء الخط العمودي مع محيط الدائرة الأصلية، فنحصل على نقطة تقطع محيط الدائرة، وبجعلها مركز نرسم دائرة أخرى وهكذا حتى نحصل على خمس نقاط على محيط الدائرة الأصلية وبالتوصيل فيما بينها نحصل على الشكل المخمس (شكل رقم 37).



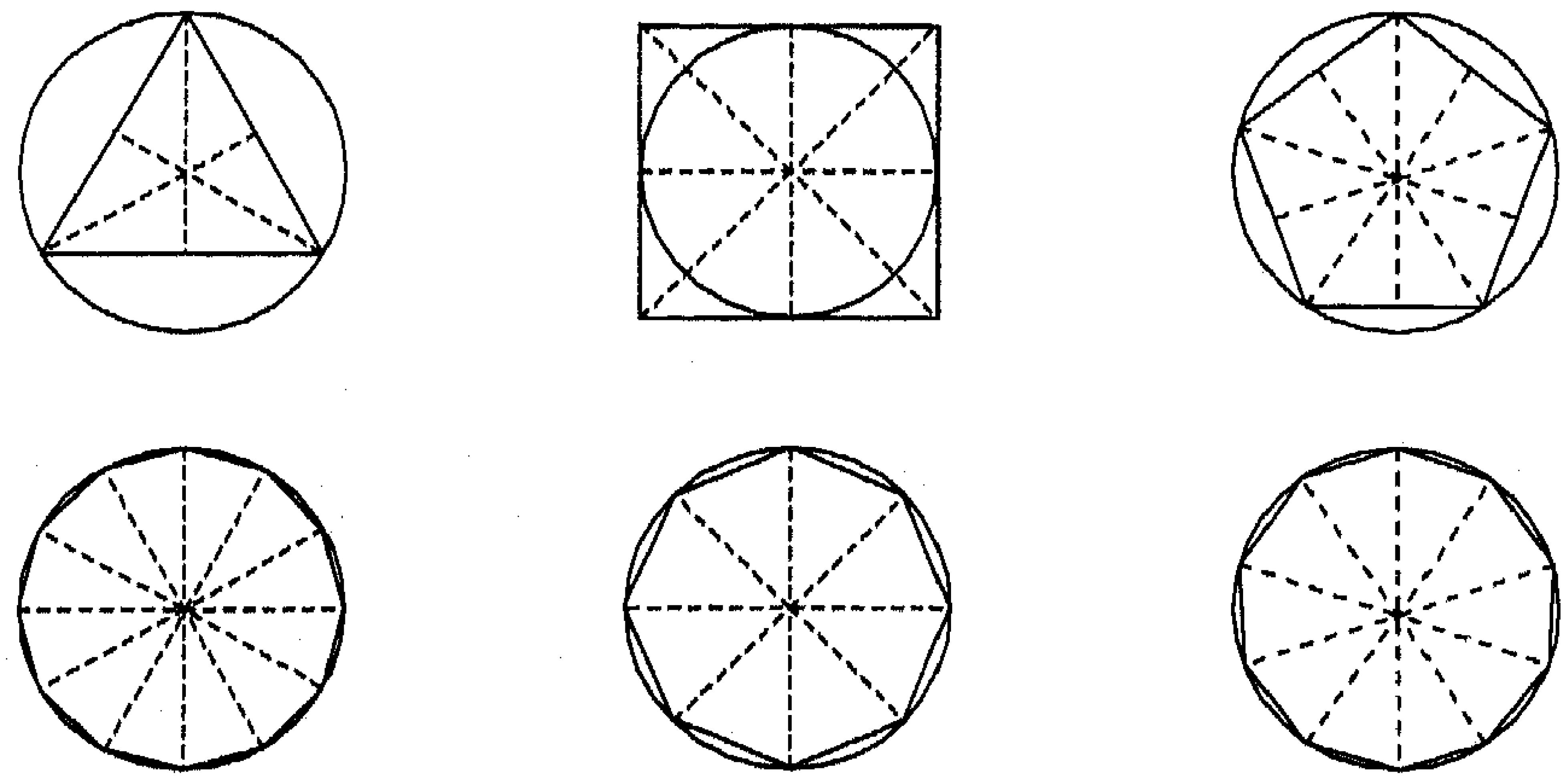
شكل رقم (37)

لرسم المسدس سنقوم بتقسيم محيط الى ستة أقسام متساوية، وفقاً لدائرة يكون مركزها على محيط الدائرة الأصلية وتتقاطع مع المحيط، ومرة أخرى نأخذ نقطة التقاطع ونرسم منه دائرة أخرى وهكذا. وحين نحصل على ست نقاط على محيط الدائرة الأصلية نصل بينها. ويمكن مضاعفة هذا التقسيم ليصل الى 12 ضلعاً وذلك بتنصيف أضلاع المسدس وجعل كل نقطة تنصيف مركزاً لدائرة جديدة تتقاطع مع الدائرة الأصلية ومع تكرار العملية على جميع الأضلاع ثم التوصيل بين النقاط على المحيط نحصل على شكل ذو 12 ضلعاً. ويمكن اتباع نفس المبدأ في المثلث والمربع والمخمس لنحصل على مضلعات ثمانية وعشارية[8].



شكل رقم (38)

هكذا فان الدائرة ومركزها تمثل النقطة التي تبدأ منها كل الأشكال الهندسية والمضلعات (شكل رقم 39)، والدائرة رمز مناسب لدين يعتقد باله واحد، تمثل مكة بالنسبة اليه مركزاً ونقطة اشعاع وقبلة للمسلمين في كل مكان، والدائرة رمز للوحدة وهي تعبير ملائم للعدالة الموزعة بالتساوي في جميع اتجاهات الكون. من الدائرة يخرج المثلث رمز الادراك الانساني والتناغم والايقاع، والمربع رمز الطبيعة والوجود المادي، والمسدس رمز الجنة[9].



شكل رقم (39)

الهوامش

1. Sweden, Malmo, and Liungman, P. 146-147.
2. Sweden, Malmo, and Liungman, P. 306-308.
3. Sweden, Malmo, and Liungman, P. 309.
4. Sweden, Malmo, and Liungman P. 310-311.
5. Sweden, Malmo, and Liungman, P. 314-315.
6. - بتصرف Burckhardut, 1979, P. 3-7
   - مكداشي، 1995، ص42-54، بتصرف.
7. أنظر، Crithchlo, 1992, P. 14-23
8. El-Said, and Parman, 1976, P. 3-6.
9. أنظر Crithchlo, 1992, P. 24-41,

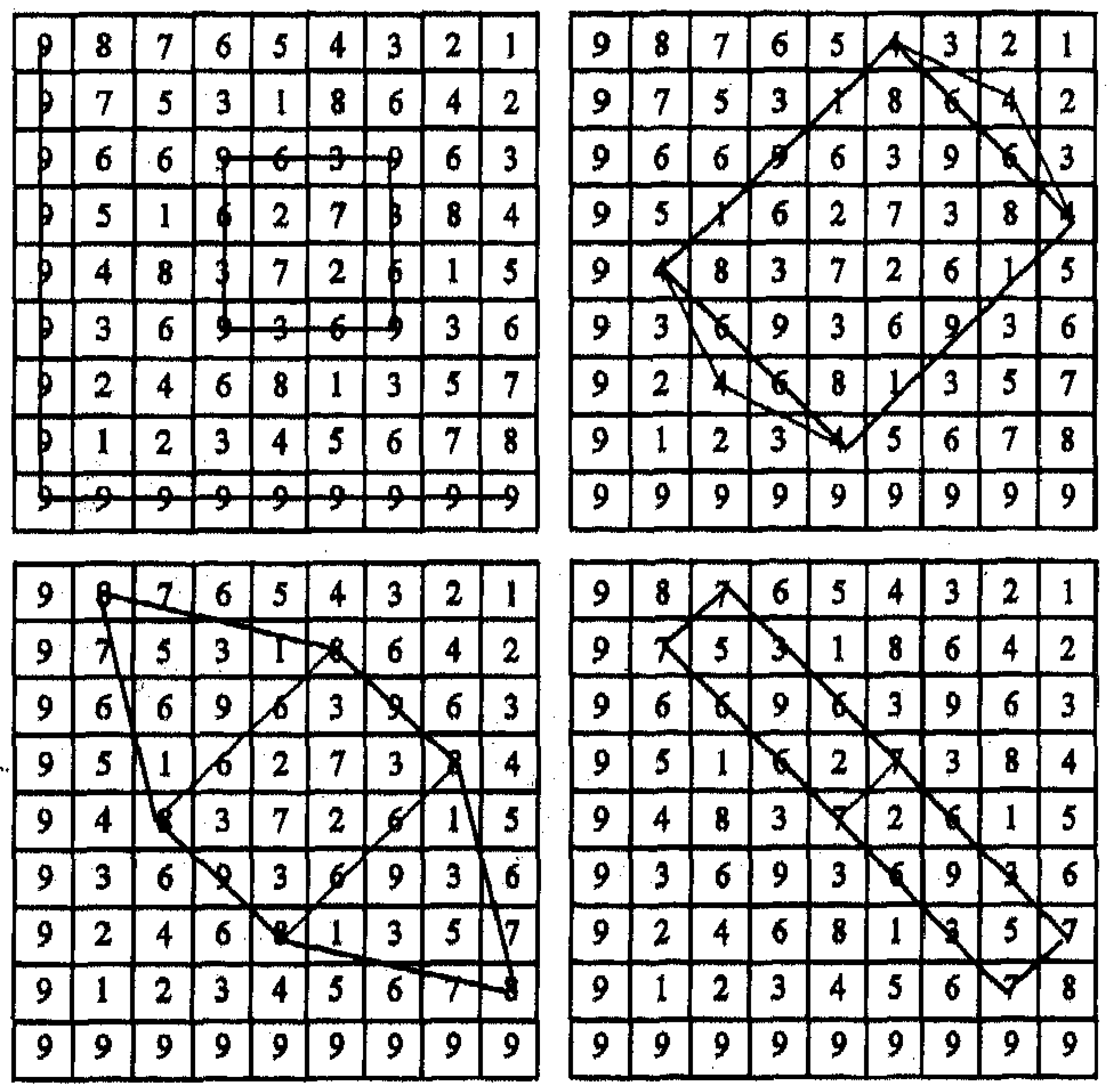
2. التكرار وملء الفراغ

ورث المسلمون الاهتمام بعلم الفلك من شعوب بلاد الرافدين، الذين اهتموا بالكواكب والنجوم واتخذوا من ظهورها واختفائها وحركتها هادياً لمعرفة مواسم الأمطار والفيضانات. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل تطور الاهتمام بالكواكب حتى انقلب الأمر الى العبادة. وكثيراً ما ارتبطت أسماء الكواكب التي أصبحت فيما بعد أسماء للآلهة بالخصب والتوالد والمواسم، وأصبح عدد الكواكب المقدسة السبعة أيضاً عدداً مقدساً، حيث تكرر ظهوره في الخرافات والأساطير كرقم يحمل قوى سحرية، ولا يزال وجوده حاضراً حتى يومنا هذا في أيام الأسبوع. انتقلت عبادة الكواكب من بلاد الرافدين الى العرب في تدمر والحضر، الا أن العبادة أهملت في الجزيرة العربية واقتصر الأمر على الاهتمام بالفلك لمعرفة الاتجاهات، فقد كانت النجوم والكواكب بمثابة البوصلة بالنسبة لساكن الصحراء، وبعد مجيء الاسلام تنامى الاهتمام بعلم الفلك وظهرت نظريات ومعاني كثيرة للكواكب في مؤلفات المشتغلين بهذا العلم[1].

ساهمت حركة الترجمة التي بدأت في مرحلة مبكرة من تاريخ الدولة الاسلامية في ارساء قواعد علوم ومعارف انكب المسلمون على دراستها مما أدى الى تأسيس علوم لم يكن لها وجود. فقد ترجمت مؤلفات "أرسطو"[2] و"أفلاطون"[3] و"فيثاغورس"[4]، التي كان لها تأثير مباشر على تطور الرياضيات والفلك والكيمياء. ومع توالي التأثيرات الخارجية وصلت العلوم والمعارف الفارسية والهندية الى الفكر العربي، ومن هذا المزيج نبغ الفكر الاسلامي، فظهر لأول مرة تعبير الجبر، وتطور علم الأرقام، وظهرت فلسفة الكون والدوائر السبعة.

عرفت الكواكب عند المسلمين بالجواري الخنس[5]، وهي خمسة وتصبح سبعة مع الشمس والقمر. وفي مرحلة لاحقة كانت هناك أسماء لمائتين وخمسين كوكباً تم رصد وجودها ودراسة حركتها. والطريف في الأمر أن حركة الكواكب حول الشمس، ومواعيد ظهورها واختفائها، شكلت ملهماً أساسياً لمصمم الأشكال الزخرفية الهندسية في الفن الاسلامي.

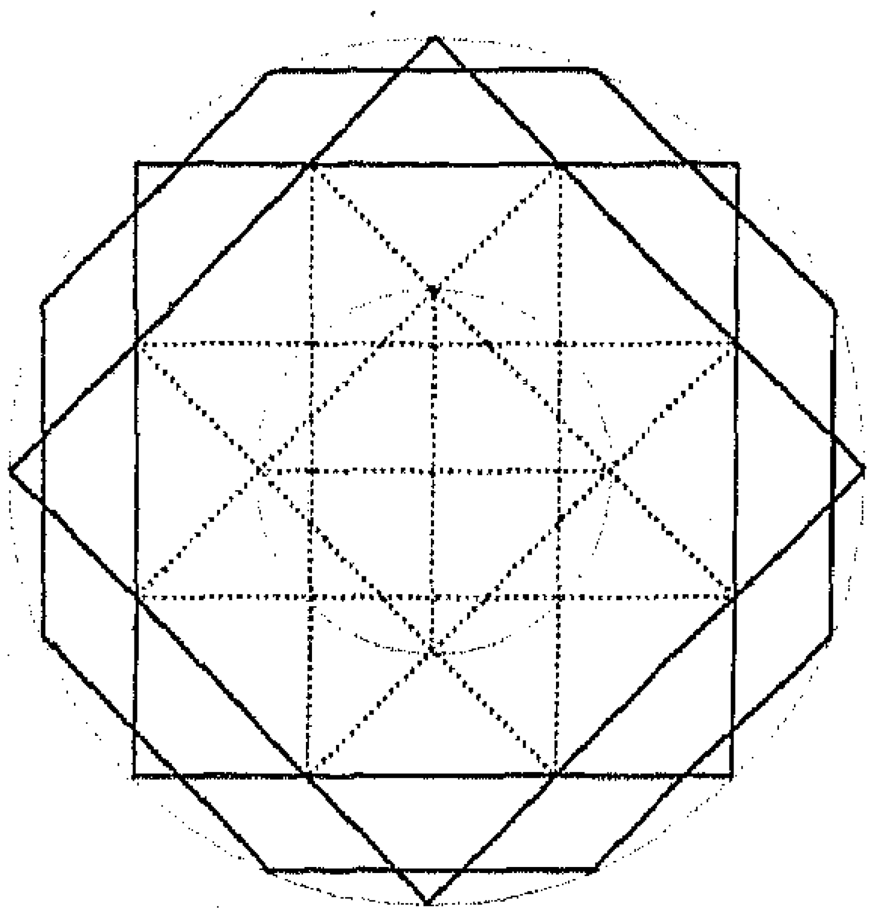
تطور علم الأرقام عند المسلمين ترك أثراً كبيراً في منهجية بناء الأشكال الزخرفية أيضاً، فظهور المربع السحري (شكل رقم 40) الذي يجسد العلاقة بين حركة الكواكب والأرقام، ساهم في ابتكار أشكال مختلفة في الزخرفة. يتكون المربع السحري من الأرقام من 1-9 في الصف الأول الأفقي والعمودي، وتملأ المربعات الداخلية بحاصل ضرب كل رقمين أفقي وعمودي أو بمجموع حاصل ضرب الرقمين. والعلاقة بين الأرقام المتشابهة تظهر أشكالاً هندسية متنوعة. كما يقدم هذا المربع علاقات رياضية طريفة بين الأرقام.



شكل رقم (40)

ويعتقد أن لهذه المربعات قوى سحرية، ومعاني مرتبطة بالعدد، وقد استخدمت الأشكال الناتجة عن علاقاتها الرقمية في الحصول على شبكات وتراكيب مختلفة في فن الزخرفة من خلال رسم الدائرة داخل المربع وتقسيمها الى تسعة أقسام متساوية، وعن طريق التوصيل بين النقاط يمكن الحصول على الأشكال الهندسية[6]. ارتبطت هذه الفلسفات عند بعض الفرق والجماعات الاسلامية بأفكار وعقائد يمكن أن تتعارض أحياناً مع مفهوم الله، الأمر الذي يجعل من اسقاطها على الفكر الاسلامي ليس دقيقاً من جميع الجوانب.

وكنتيجة لهذه التطورات على الفكر العربي الاسلامي، ظهرت منهجيات للتصميم عبر أساليب اعتمدت على أسس هندسية صارمة، ومرجعية خاصة لتفسير معاني الأشكال والأرقام. ولم يقف الأمر عند استخدام الأشكال الهندسية في الزخارف، وانما اعتمد عليها في تصميم المخططات المعمارية للأبنية ويظهر هذا واضحاً في المخطط المعماري لمسجد قبة الصخرة، والمكون من مربعين متداخلين (شكل رقم 41).



شكل رقم (41)

انطلقت الزخارف الهندسية من مفهوم لا اله الا الله، أي أنه لا أصل ولا سبب للوجود الا الله تعالى، ولا أجزاء ولا فروع بدون الكل، والله هو الكل والمطلق. ان الشهادة في الاسلام تعمد الى الاثبات من خلال النفي الذي يهدف الى الحصر، وفي هذا الأسلوب من الصياغة يوضح المنطق الرياضي الاقليدي[7] أن المثلث الذي تبلغ مجموع زواياه 180 درجة ليس الا خطاً مستقيماً، والعكس صحيح أي أن مجموع زوايا الخط المستقيم تعادل مجموع زوايا المثلث، وفي الفكر التوحيدي[8] تعبر النقطة التي ترسم مستقيم الوجود عن المطلق، والمستقيم يتبلور في تعبير مادي ورياضي من خلال المثلث، ولو عدنا الى منطق اقليدس الرياضي مرة أخرى الذي يقول أنه لا يمكن من نقطة على المستقيم أن ترسم مستقيماً آخر موازياً له، نجد أن العالم الذي ينشأ من نقطة مطلقة هو عالم واحد، وبالتالي صنيعة اله واحد.

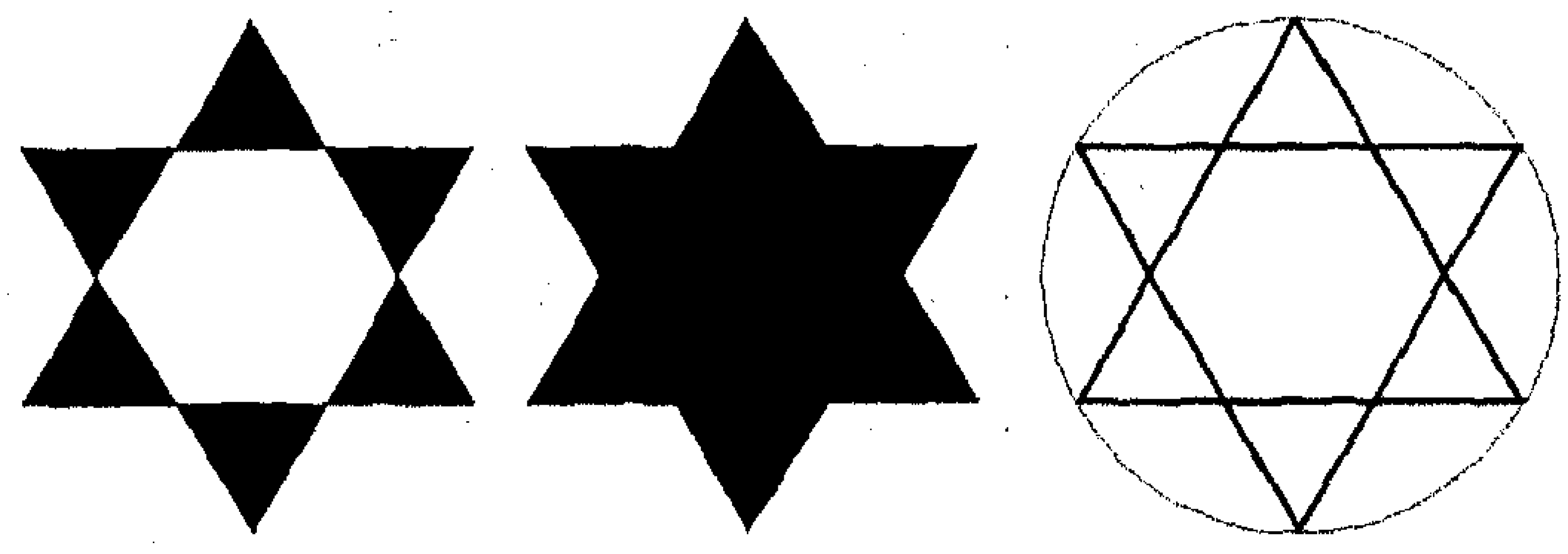
ان العودة الى هذه الفلسفات ضرورة لأنها تشكل أوليات علم الرياضيات الذي أصبح أساساً لأي معرفة علمية أو واقعية. والزخرفة التي تشكل مزيجاً من العلوم الهندسية والفلكية، تنطلق من النقطة التي تعبر عن المطلق. ومن النقطة يتوالد عدد لا نهائي من النقاط تتلاحم مع بعضها مشكلة الدائرة، ولأن هذه النقطة سرمدية وتشكل مصدراً للتوالد فانها تنتج عدد لا حد له من الدوائر تتلاحم مع بعضها لتشكل كرة، هي التعبير الرمزي للكون السابح في الفضاء بينما الدائرة هي الاسقاط المادي للكرة. والدائرة هي الأساس الذي تصدر عنه جميع الأشكال، من المثلث والمربع والمسدس، والتي ترتبط مع بعضها بمضلعات تتضاعف حسب العدد المكون لأضلاع الشكل. وتقاطع هذه الأشكال ينتج النجوم السداسية والثمانية.

فكرة الدائرة التي تمثل مسقط الكرة الكونية، تمثل أيضاً مفهوم الزمن الدائري، فالعودة الى نقطة البداية من خلال الدائرة لا يعني أن التاريخ يعيد نفسه، بل يعني العالم الجديد حيث الانسان خالد لا يموت. ان الزمن الذي تعبر عنه حركة النقطة المتتالية والذي يعود لنفس نقطة البداية، يشكل دائرة اذا كان مسار النقطة كونياً، أما اذا استمرت النقطة

بالحركة في خط مستقيم خارج حدود دائرة الكون، يصبح الزمن عندها مجرداً ليس له علاقة بالمكان وبالانسان، والزمن المجرد لا وجود له الا في عالم الميتافيزيقيا[9]، أي ما وراء الكون، ولكن في الواقع تتحرك الأشكال ضمن حدود الدوائر الكونية حيث تبدأ مجردة لتصبح أشكالاً كونية، أو رياضية لتتخذ معاني دينية[10].

يعتمد تصميم الوحدة الزخرفية على الشكل الهندسي الأساسي، فنجد أن هناك وحدات تتكون من تكرار للمثلث أو المربع أو المخمس، ويمكن للوحدة الواحدة أن تظهر بأكثر من صورة، من خلال التحكم بعلاقات الخطوط الداخلية والناتجة من تقاطع وتراكب الشكل المكرر، فتنشأ مساحات وأشكال جديدة يمكن ابرازها بالألوان أو بالحدود الفاصلة بين الوحدات، ويمكن الاستغناء عنها. ومن أبرز الأشكال الناتجة عن تكرار الأشكال الهندسية الأساسية هي الأطباق النجمية، التي لاقت انتشاراً واسعا في العالم الاسلامي.

اعتمد في بناء الأشكال النجمية على تقسيم محيط الدائرة الى أقسام متساوية، حسب عدد رؤوس النجمة المراد رسمها، وعن طريق التوصيل بين النقاط تظهر النجمة، والنجوم تحمل معان أسطورية قديمة، حسب عدد رؤوسها، ومن أشهر أشكالها النجمة السداسية المكونة من مثلثين أحدهما رأسه للأعلى والآخر للأسفل (شكل رقم 42).

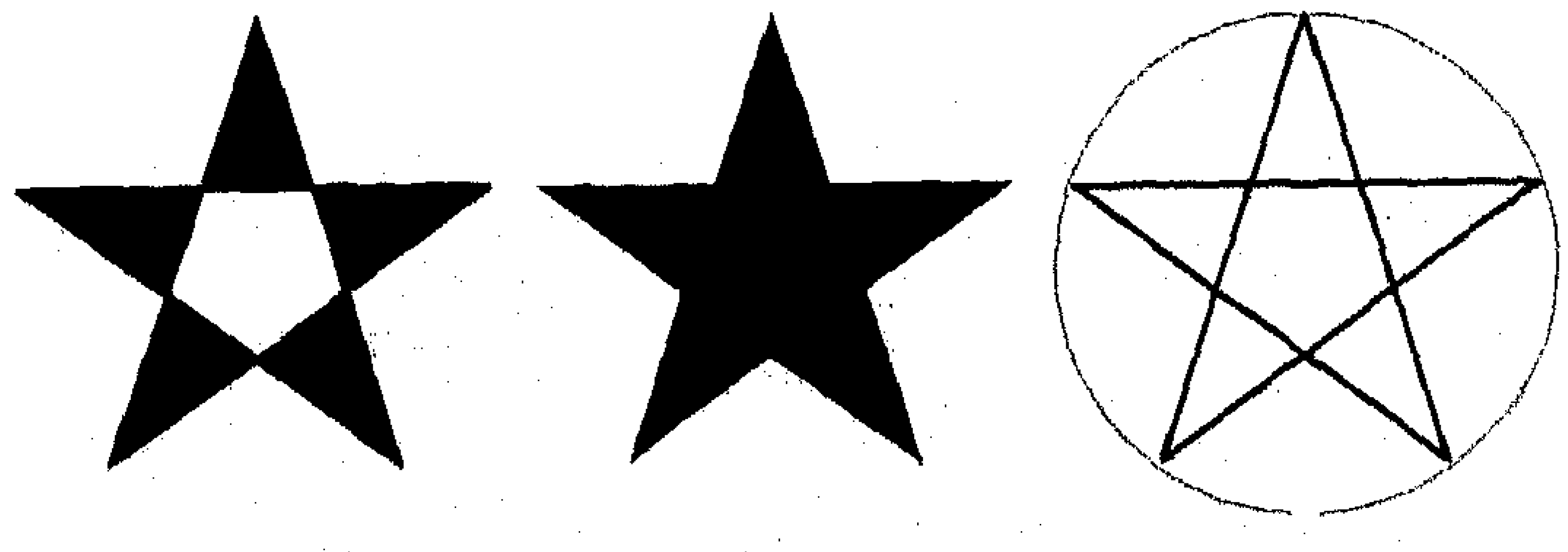


شكل رقم (42)

ومن اتحاد المثلثين تنتج النجمة السداسية، وهي بشكلها العام وحسب معاني المثلث التي ذكرت سابقاً رمز للوجود، فالمثلث الأول يمثل السماء والثاني يمثل الأرض، وتداخل المثلثين يرمز للوجود بأكمله. ان الشكل السداسي يعبر عن الأيام الستة التي خلق الله فيها الكون، وهو اشارة الى التكامل، بدأ استعماله عند المسلمين بتشكيلات لاسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم. ثم ظهرت النجمة السداسية ضمن الزخارف التي يمكن أن تغطي سطح أي شيء.

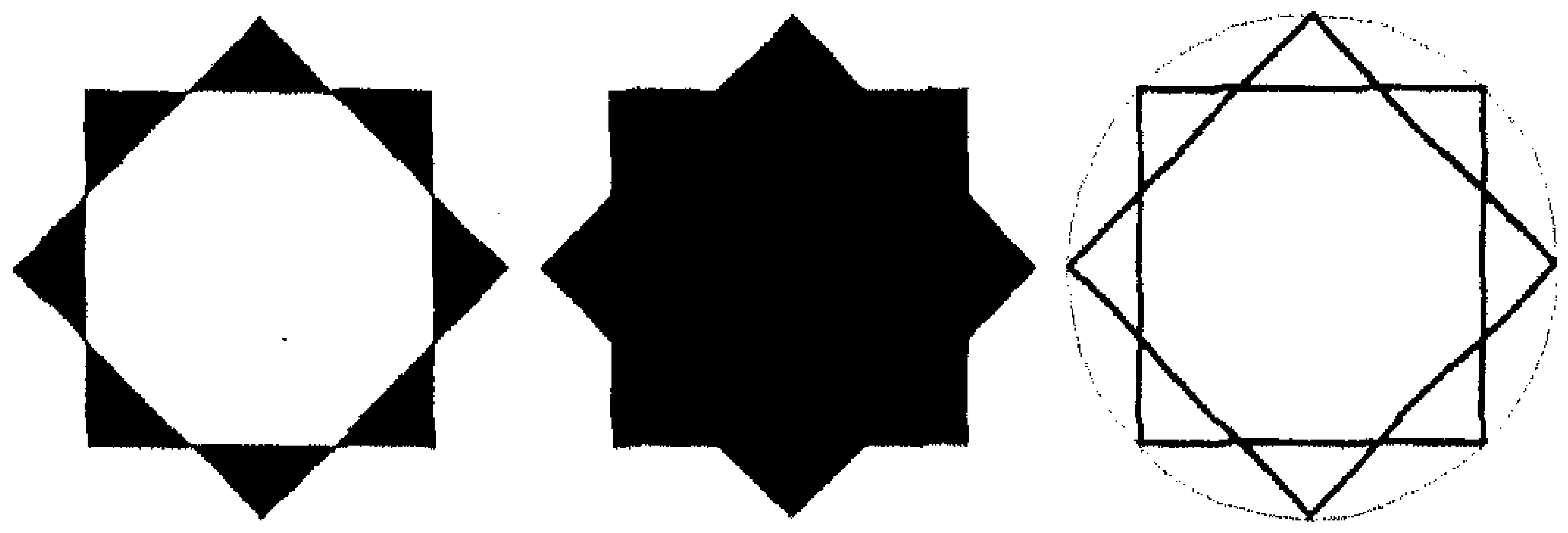
لليهود رؤية خاصة في النجمة السداسية، فهم يرون في المثلث الأول الهرمي رمزاً للوجود اليهودي، والمثلث الآخر رمزاً للوجود الانساني، والرأس في كل مثلث يعبر عن العقل ويعبر الرأسان في القاعدة عن قطبي المادة والطاقة، وبذلك يكون العقل في المثلث الهرمي الذي عبر عن الوجود اليهودي متفوقاً بينما العقل في الوجود الآخر متخلف، وبسبب هذا التفوق فان من حق اليهود استغلال طاقة ومادة الوجود الانساني بأكمله نظراً لغياب العقل عنده.

اختزال أحد رؤوس النجمة السداسية يجعل منها نجمة بخمسة رؤوس، وقد كانت النجمة الخماسية تمثل الانسان الكامل عند "فيثاغورس"، أما في الفلسفة العربية فهي تحويراً للنجمة السداسية عن طريق دمج جزئي الكون (شكل رقم 43).



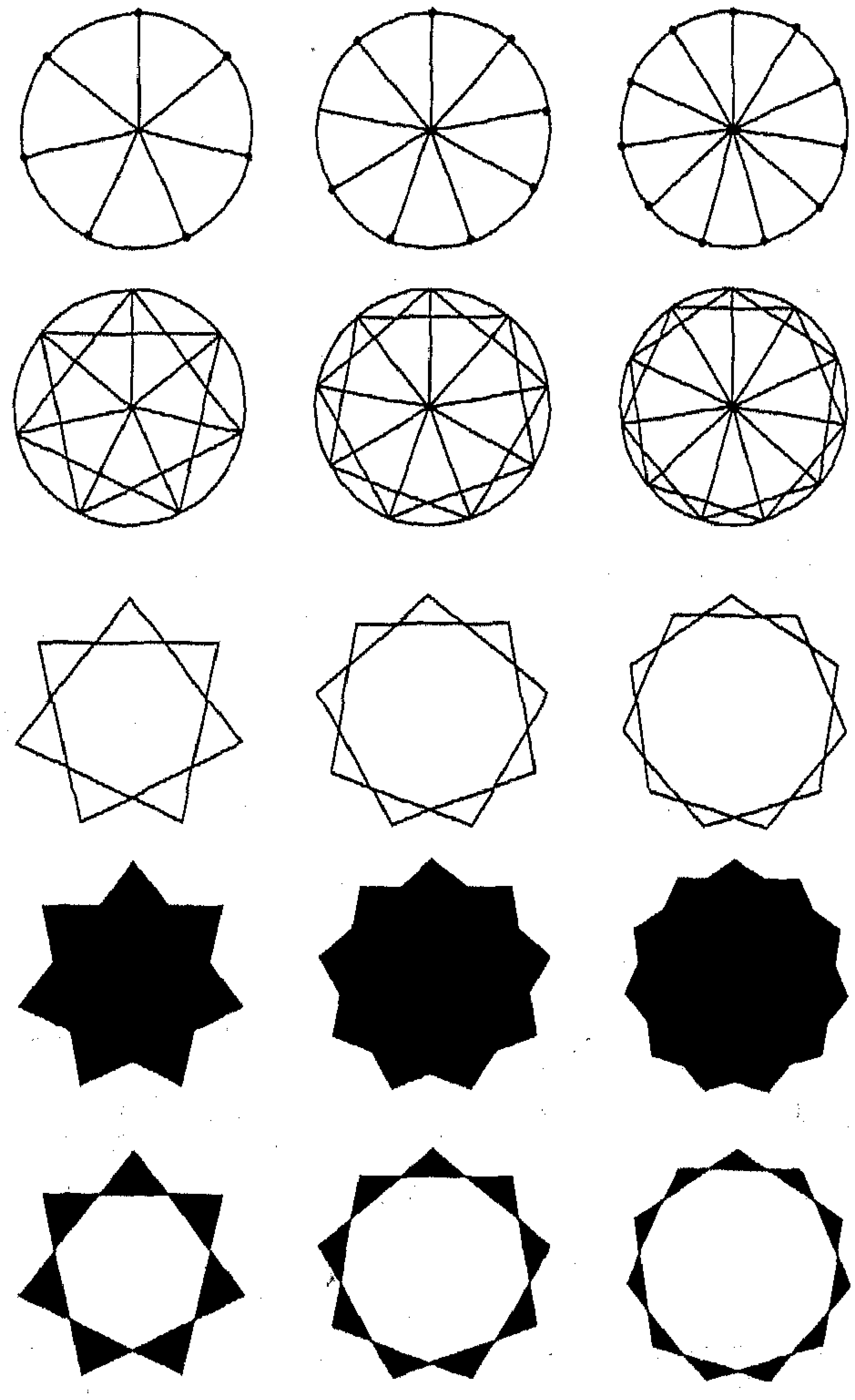
شكل رقم (43)

في النجمة الثمانية والمكونة من تداخل مربعين (شكل رقم 44)، يمثل الأول العناصر الأربعة: الماء والهواء والتراب والنار، ويمثل الثاني الجهات الأربعة، يجتمع الكون مرة أخرى. والنجمة الثمانية كاملة ترمز الى حملة العرش الثمانية، ومن الجدير بالذكر أنه لا يوجد صدى لهذه النجمة في الفلسفات الاغريقية لذلك تعتبر نجمة اسلامية بحتة.



شكل رقم (44)

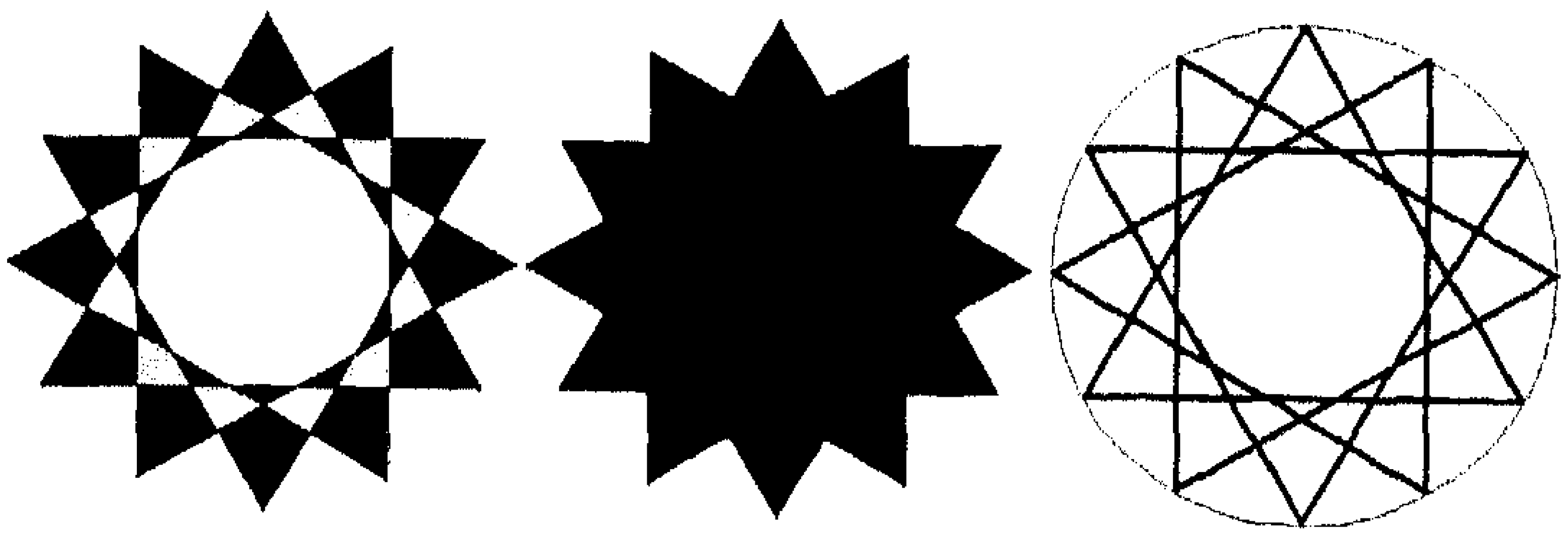
انتقل تقديس العدد 7 الى بعض الفرق الاسلامية، فظهرت النجمة السباعية التي تمثل تجليات النظام الكوني: الله والعقل والنفس والمادة والفضاء والزمن والأرض والبشر. ومن الجدير بالذكر أن النجمة السباعية لا تنتج من تكرار شكل هندسي، فالأشكال النجمية الناجمة عن تكرار شكل هندسي، يكون عدد رؤسها زوجياً، أما النجمة السباعية والتساعية والأحد عشرية، فتأتي من تقسيم محيط الدائرة الى أقسام متساوية، (شكل رقم 45) وعن طريق وصل النقاط بطريقة متعاقبة ابتداء من نقطة وحتى الرجوع اليها نحصل على النجوم ذات عدد الرؤوس الفردي. تتيح هذه الطريقة رسم نجوم بعدد رؤوس غير محدد، كما ويمكن بواسطتها رسم النجوم الخماسية والسداسية والثمانية.



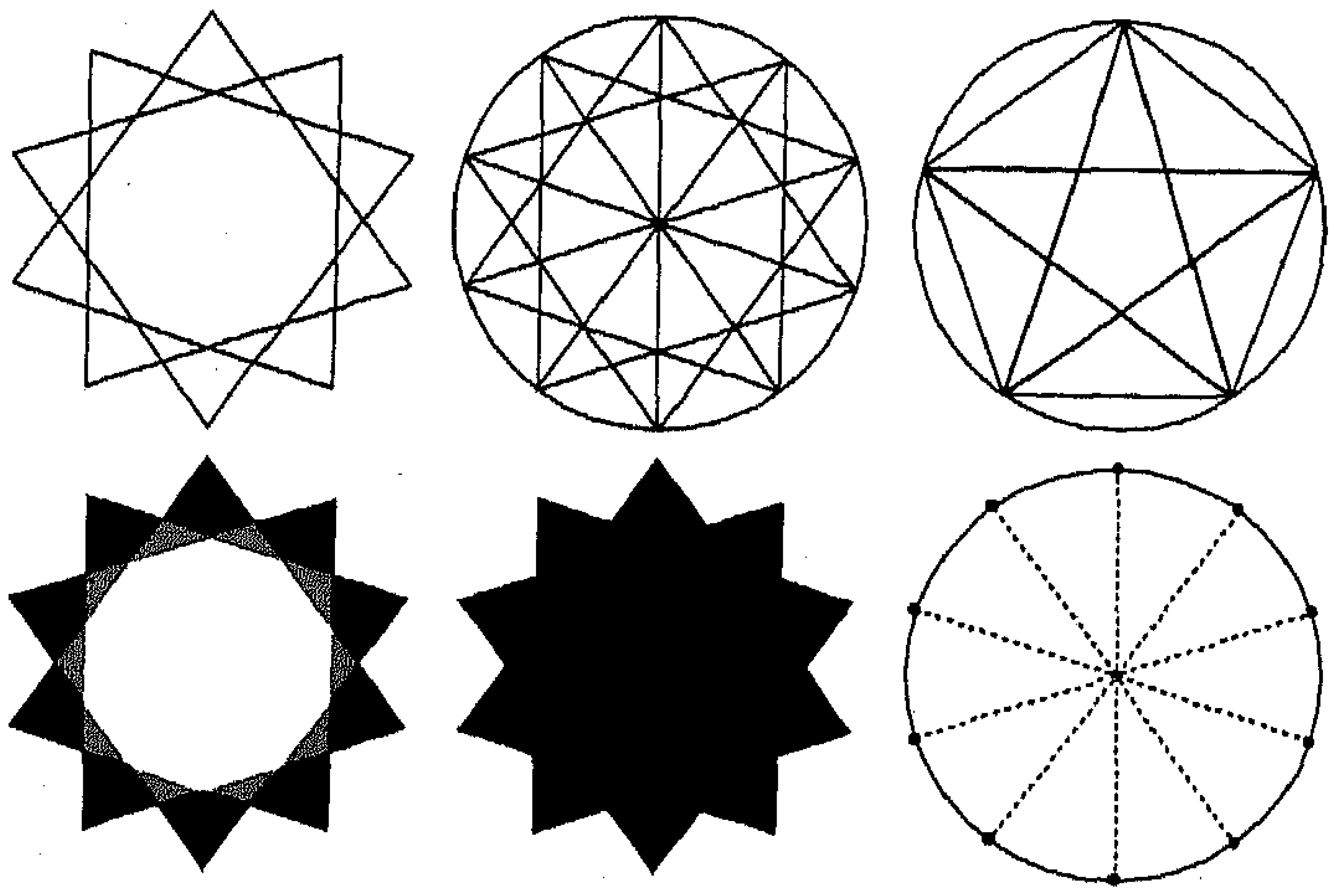
شكل رقم (45)

ومن جانب آخر تنشيء الخطوط المتقاطعة والناتجة عن توصيل النقاط فيما بينها أشكال جديدة داخل محيط النجمة مما يفتح المجال لظهور النجمة الواحدة بصور مختلفة. كما يمكن انتاج نجوم برؤوس مضاعفة من تكرار النجمة الأساسية الخماسية أو السداسية أو الثمانية[11] (شكل رقم 46). ومهما كانت النجوم فانها تمثل صبغة اشعاعية تصدر

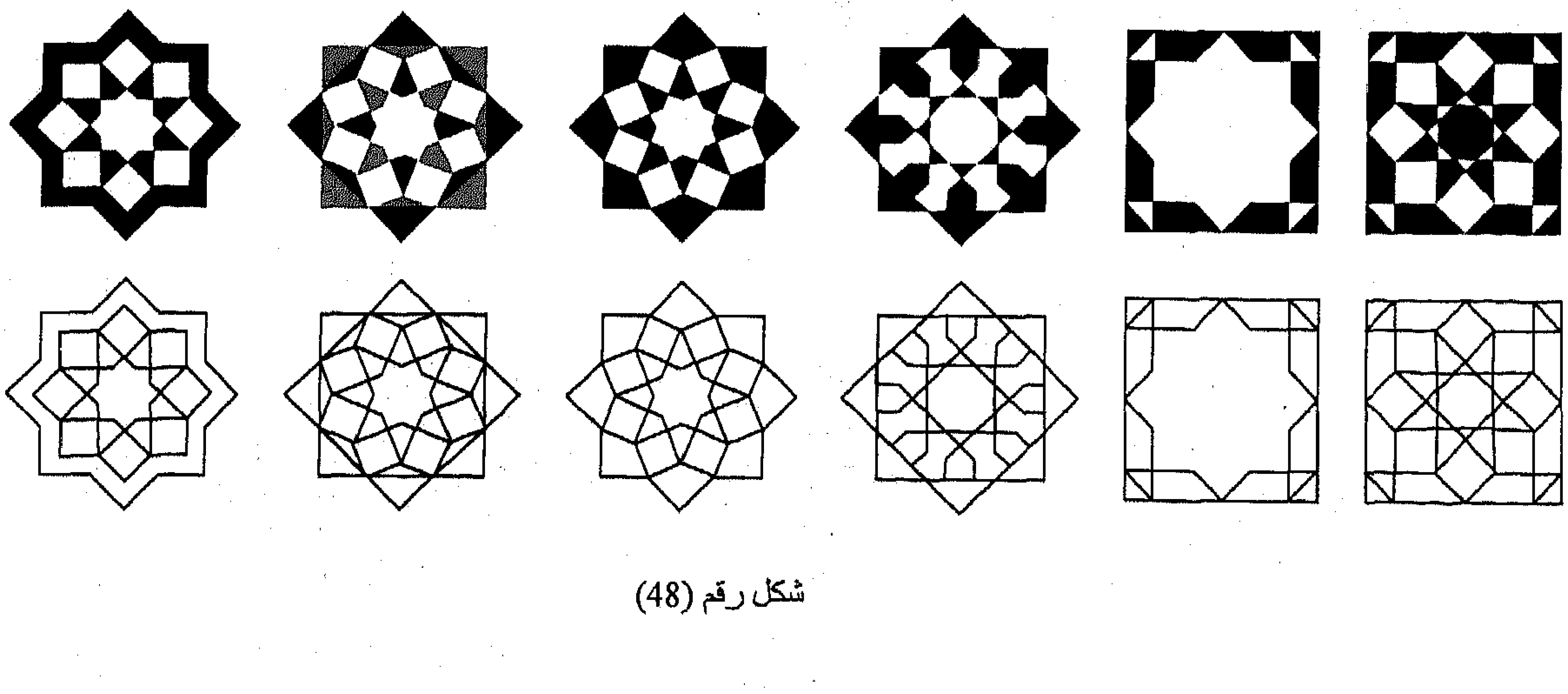
عن نقطة مركزية، ولا تعتبر مجرد شكل رياضي وانما حدس روحي يتدفق عبره المضمون الالهي من خلال الشكل الوميضي. وفي اشارة الى الركيزة التي تقوم عليها الزخرفة، حيث الله هو مركز الكون، وهو النقطة التي يدور حولها العالم. وهذه الرؤية ما هي الا تعبير عن موقف الانسان من العالم الغيبي. أضلاع النجوم تستمر لتشكل نجوماً أخرى، أو لتتضافر مع نجوم أخرى لتشكل شبكة أو نسيج يظهر كأنه قبة السماء المشعة من خلال الأشعة الوميضية (الأشكال 47، 48، 49).



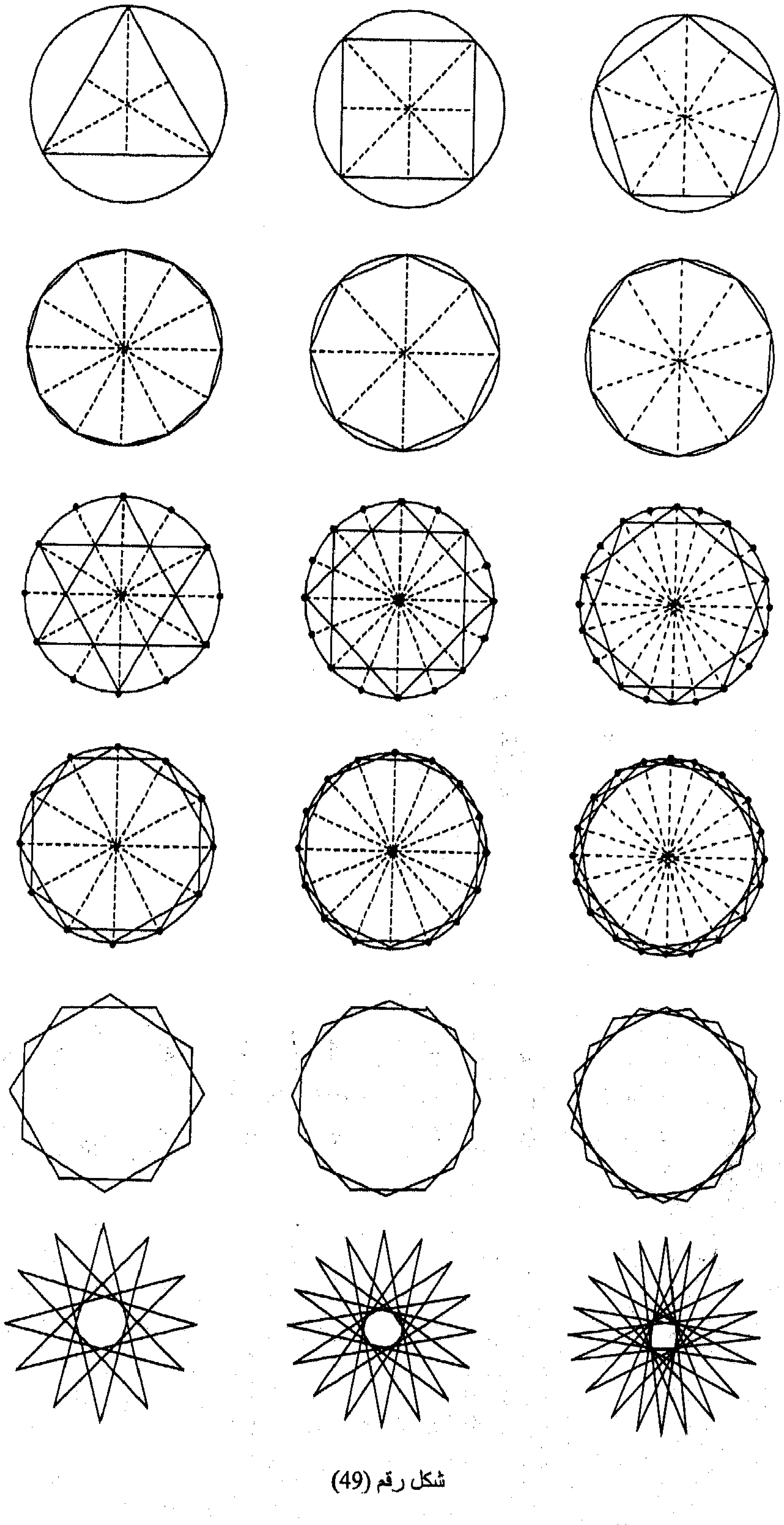
شكل رقم (46)



شكل رقم (47)



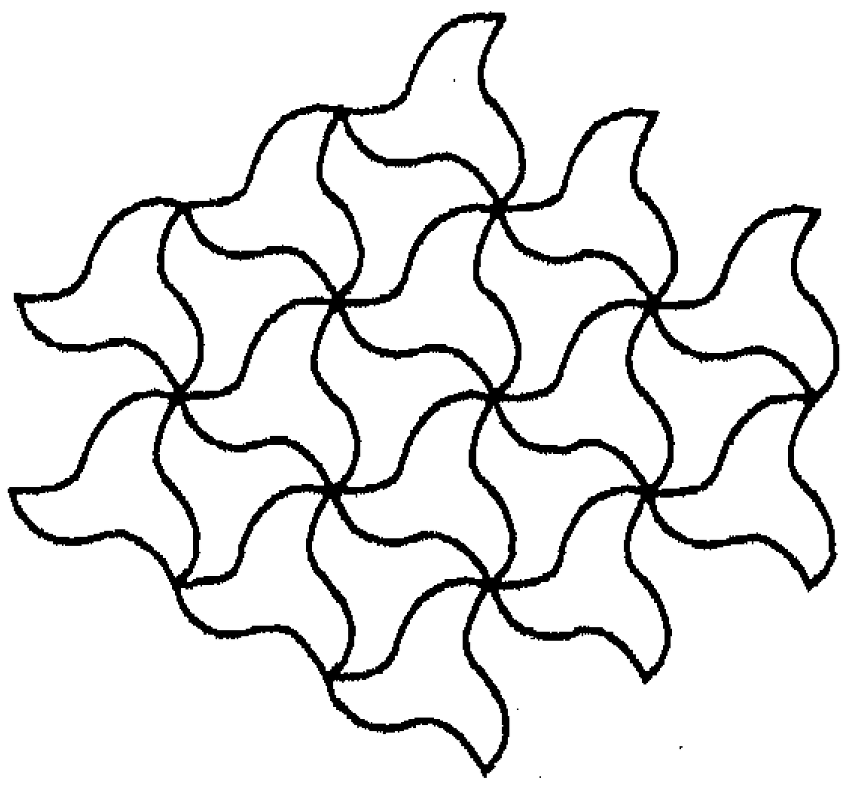
شكل رقم (48)



شكل رقم (49)

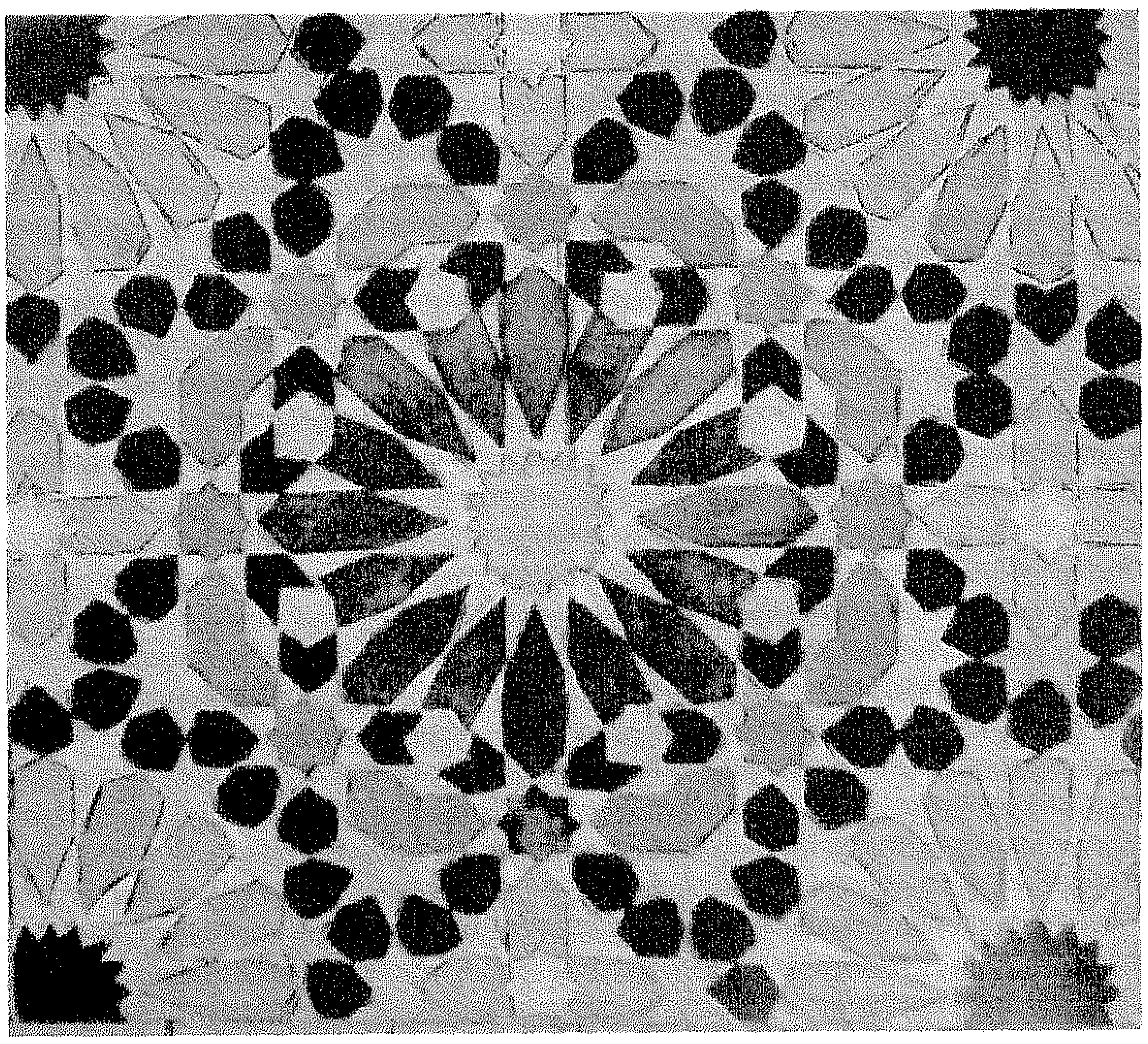
تطلق النجمة أشعتها من مركز واحد، وتوزعها على الاتجاهات بصورة متساوية، حيث تصنع الرمز المناسب للاسلام المنتشر في أرجاء الكون، وقد ترمز في أحيان قليلة الى شبكة العنكبوت التي وفرت الحماية على مدخل الغار في رحلة الهجرة الى المدينة، وتجمع النجوم مع بعضها يجسد النظام الشمسي المشع الذي يجسد فكرة وحدة الوجود مرة أخرى.

حسب علم الضوء فان الحركة الوميضية للأشكال النجمية الواقعة ضمن الدائرة، تجعل أضلاع هذه الأشكال ملتوية بصرياً، وحسب التفسير الديني فهي تبحث عن ملاذ. ان الزخرفة التي تحتوي على مثلث بأضلاع ملتوية، تبدو وكأنها تنزع الى الارتباط بمحيط الدائرة أو الى الاندماج بالمركز. أي أنها تعبر عن رغبة الارتباط بالكلي مع عجز نسبي. وهذه الرغبة نجدها أيضاً في الزخارف الهندسية الأخرى عن طريق الانتقال المتدرج في الزخرفة من مربع الى مثمن ثم الى الدائرة، وبالعكس. فهي من الأرضي الى الكوني، كرمز للصلاة والعبادة، ومن الكوني الى الأرضي كرمز للعناية الالهية. وهذا الانتقال من النسبي الى المطلق يتجلى في العمائر الدينية على وجه الخصوص، فنرى المئذنة ذات القاعدة المربعة، ثم الجسد المثمن، وأخيراً الجزء العلوي النصف كروي[12] (شكل رقم 50).



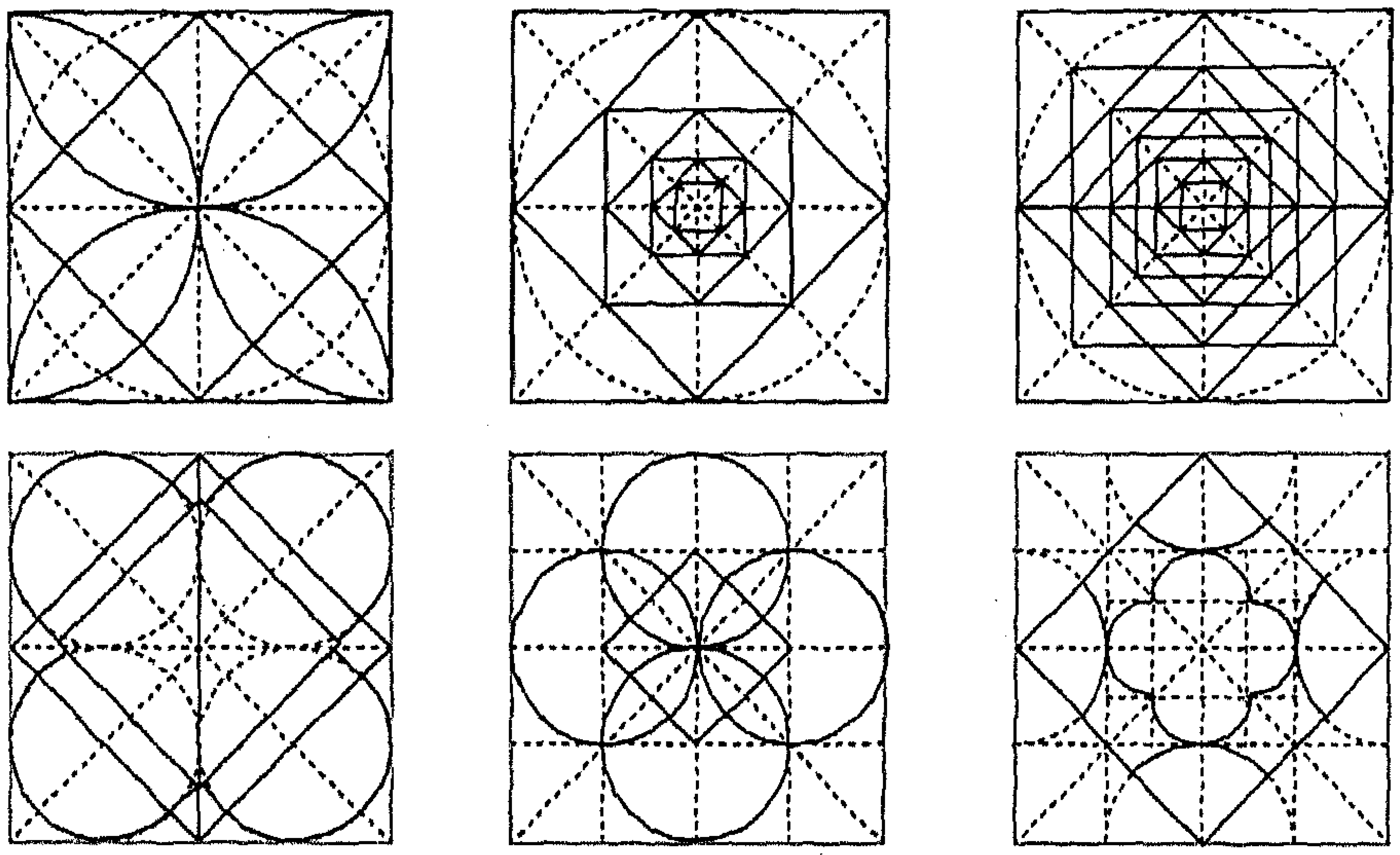
شكل رقم (50)

تأتي الألوان في الزخارف الهندسية للتكامل مع منظومة التعبير عن الوحدة والوجود الواحد من خلال الشكل، فمن خلال الايقاع اللوني الذي يتجلى في الاشعاع الوميضي المنبعث من نقطة مركزية، والعلاقات اللونية المتضادة الموزعة في أرجاء المساحات الزخرفية، تبرز حركة مشعة هادئة، تنسجم فيها الأشكال بحيث تنتظم ضمن مستويات للرؤية تنتقل فيها العين من مستوى لآخر، ومن شكل الى مجموعة أشكال أكبر وهكذا حتى يصل الادراك الى الوجود الكلي. ان هذه الطريقة لا تشكل مللا للقارئ وانما ترتقي به من مرحلة الى أخرى. ليصل الى مستوى الرؤية بالبصيرة. ومن متابعة حركة أضلاع النجوم السداسية والثمانية، نستطيع ادراك المثلثات والمربعات والمخمسات التي تحمل المعاني والرموز المختلفة (صورة رقم 30).



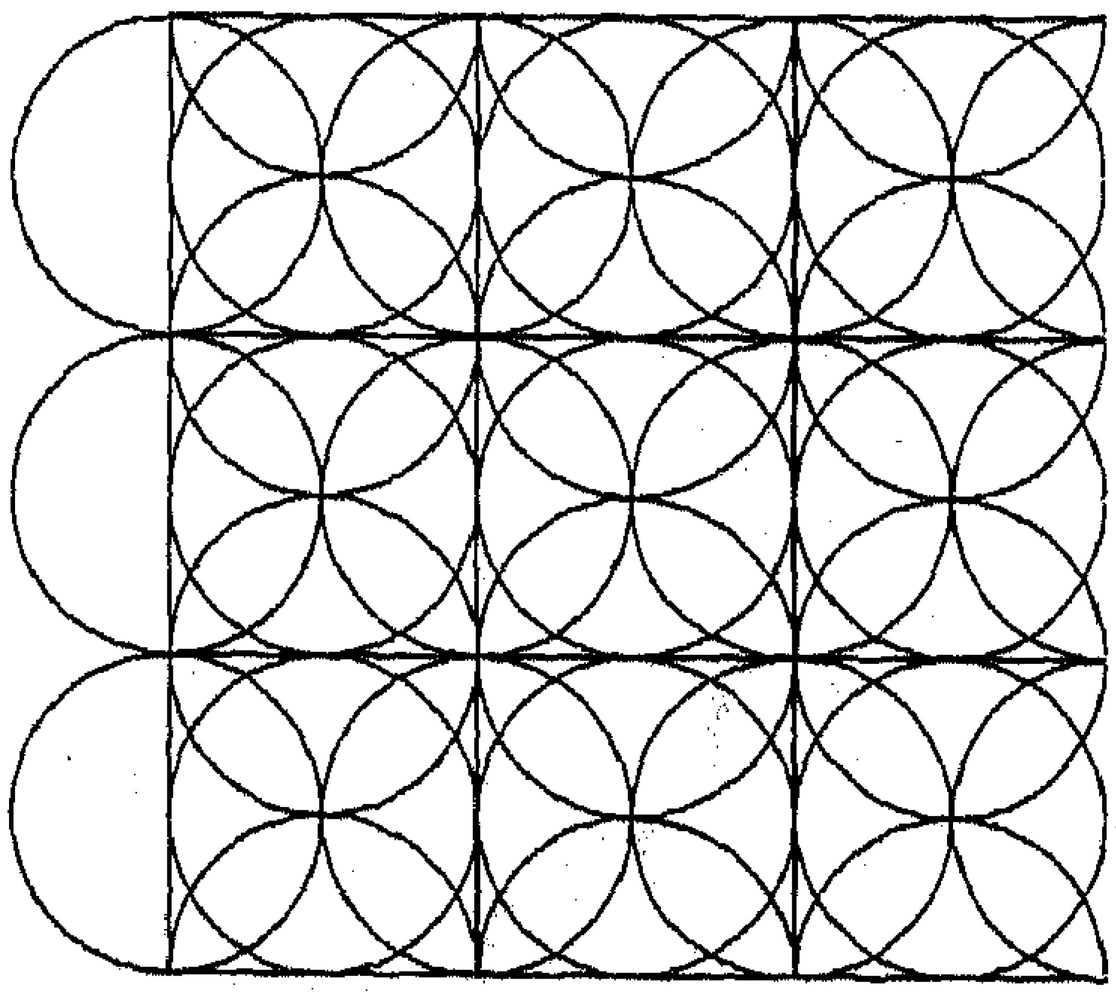
صورة رقم (30)

يتضح مما سبق أن الدائرة هي الأصل في تصميم أي نجمة، فالدائرة تعمل عمل المولد للأشكال والنجوم، كما يعمل الصفر وهو الاختراع الاسلامي ذو الشكل الدائري على توليد الأرقام ومضاعفتها. ولا يقتصر الأمر في الزخارف الاسلامية على النجوم وانما هناك عدد هائل من الوحدات الزخرفية المتكونة من الأشكال الأساسية، نجدها تنتشر على صفحات المخطوطات، والأبنية، والأواني النحاسية والأبواب وغيرها، والملاحظ أن الدائرة في الزخارف الاسلامية لا تبقى، وانما تشكل اطاراً وهمياً تنتظم بواسطته الأشكال أو تدور حوله (شكل رقم 51).



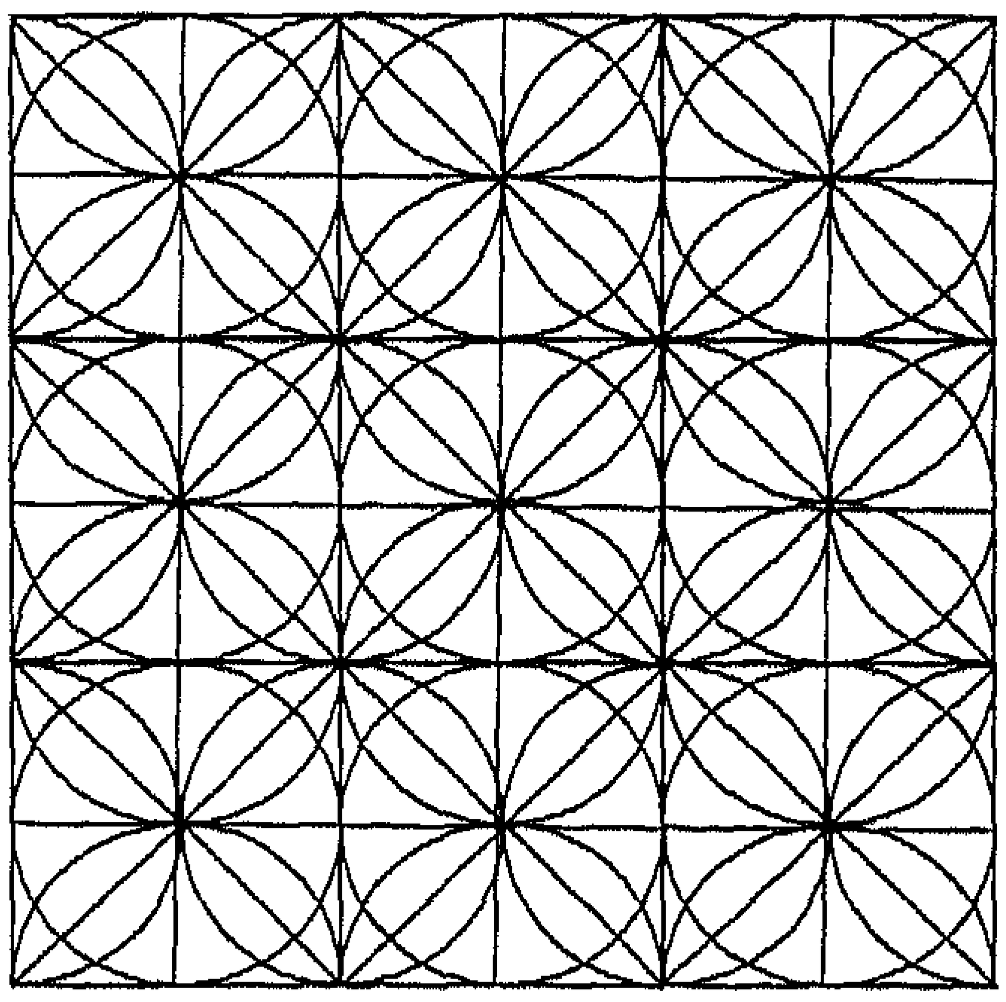
شكل رقم (51)

تنتظم النجوم والوحدات الزخرفية الأخرى على السطح المزخرف ضمن منهجية مبنية على أساس هندسي دقيق تضمن التوزيع المتوازن للأشكال على المساحة، ويمكن من خلالها تجنب الأخطاء المحتملة من بداية العمل، لأن الفنان يعمل على هيكلة البناء الخارجي ثم يعمل في التفاصيل الداخلية، وتعتمد هذه الطريقة بشكل أساسي على تقسيم السطح الى أجزاء متساوية، ضمن شبكة من الخطوط الأفقية والعمودية، توزع من خلالها الأشكال الأساسية حسب شكل الوحدة الزخرفية المراد تكراها. وتعتمد قياسات الشبكة على النسبة بين الوحدة الزخرفية والسطح المزخرف، ومساحة الوحدة الزخرفية، وعدد مرات تكرارها على السطح. ويمكن اضافة أشكال أخرى للربط بين الأشكال الأساسية الموزعة على الشبكة وهذا طبعاً يرجع الى تصميم الوحدة بحد ذاتها وتصميم العمل بشكل عام. وهذه الطريقة تساعد على تحديد حجم الوحدة الزخرفية اعتماداً على المساحة التي ستغطيها مما يجعل من امكانية تكبير وتصغير الوحدات أمر بسيط. فنرى وحدات زخرفية موجودة في المصاحف والمخطوطات والسجاد والأقمشة، ونفس الوحدة نراها على جدران الأبنية الكبيرة[13] (شكل رقم 52).



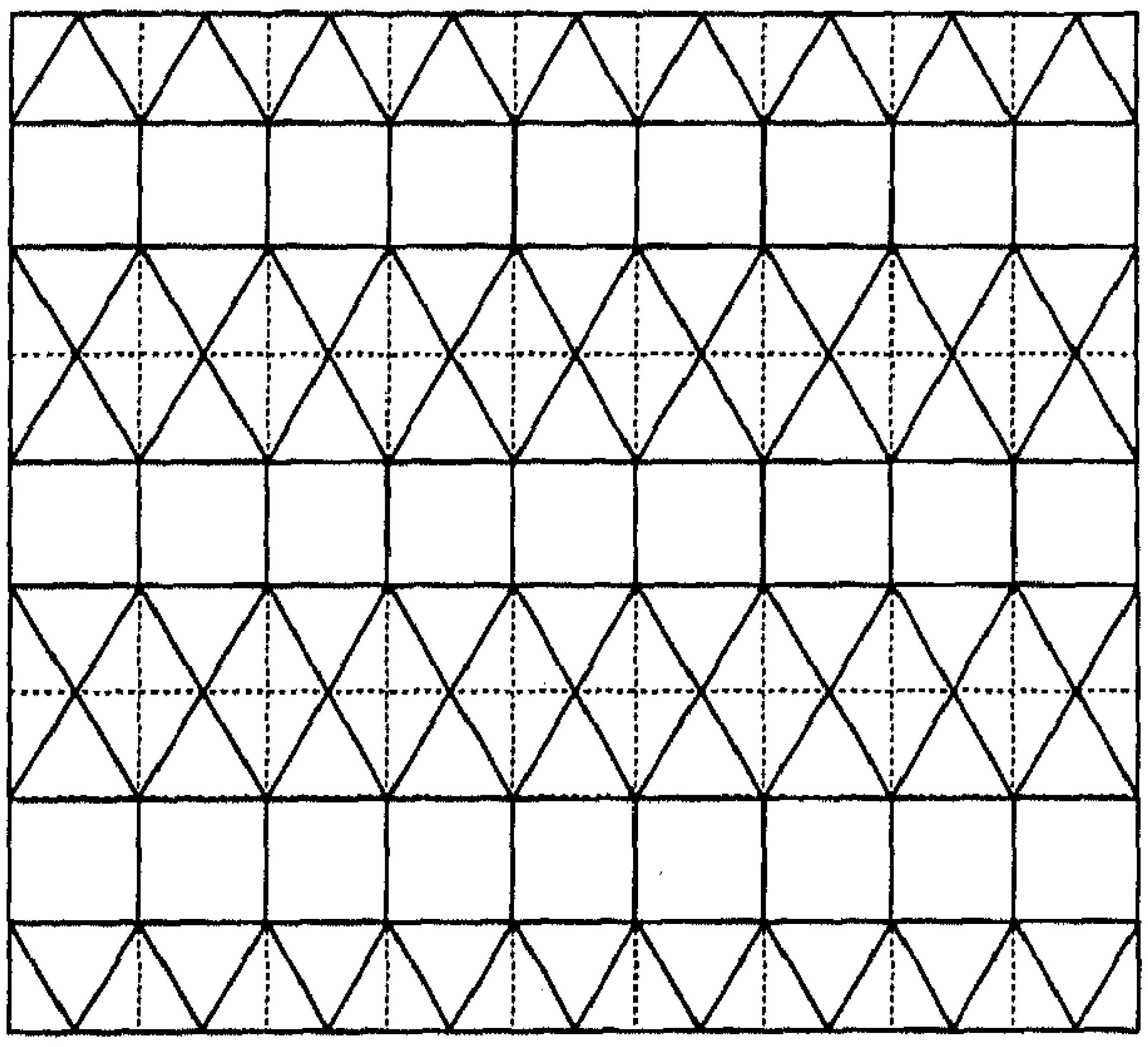
شكل رقم (52)

بعد توزيع الشكل الأساسي للوحدة الزخرفية، داخل المربعات، يوصل بين خطوط التماس الناشئة بين الأشكال بخطوط أفقية وعمودية ومحورية، ومن خلال هذه العلاقات تنشأ أشكال جديدة، تفتح المجال لابتكارات متنوعة (شكل رقم 53).

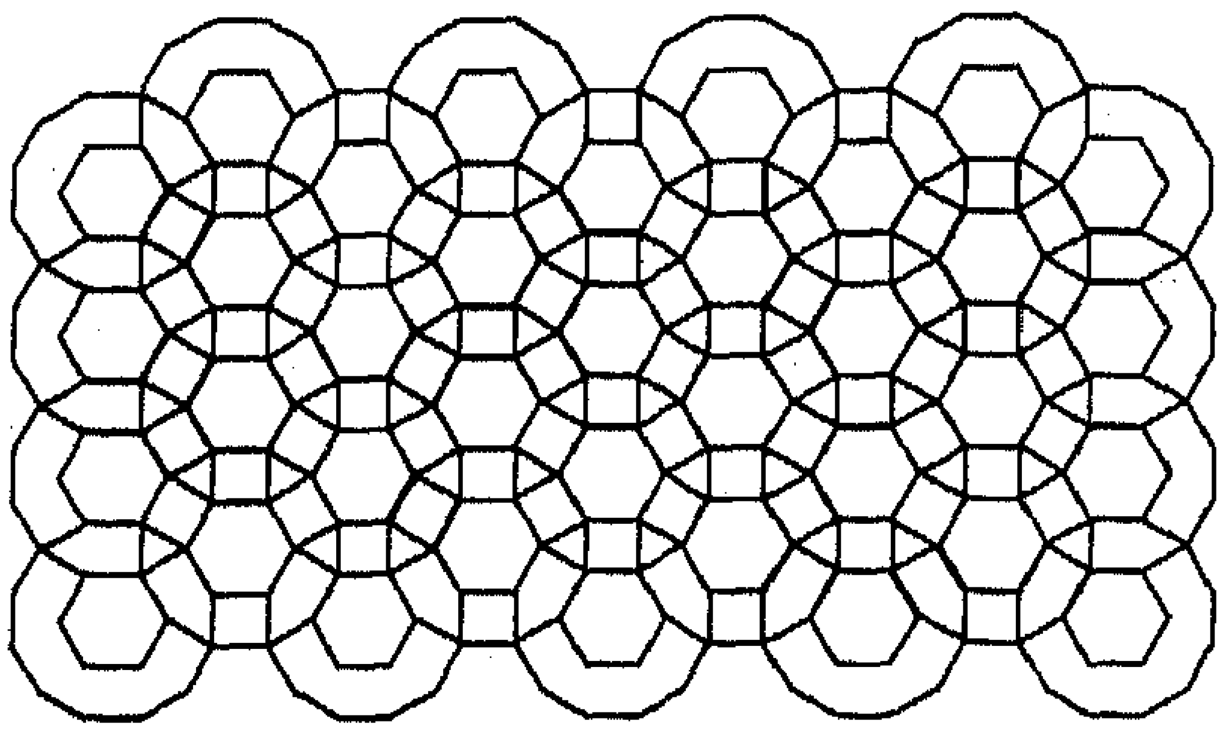


شكل رقم (53)

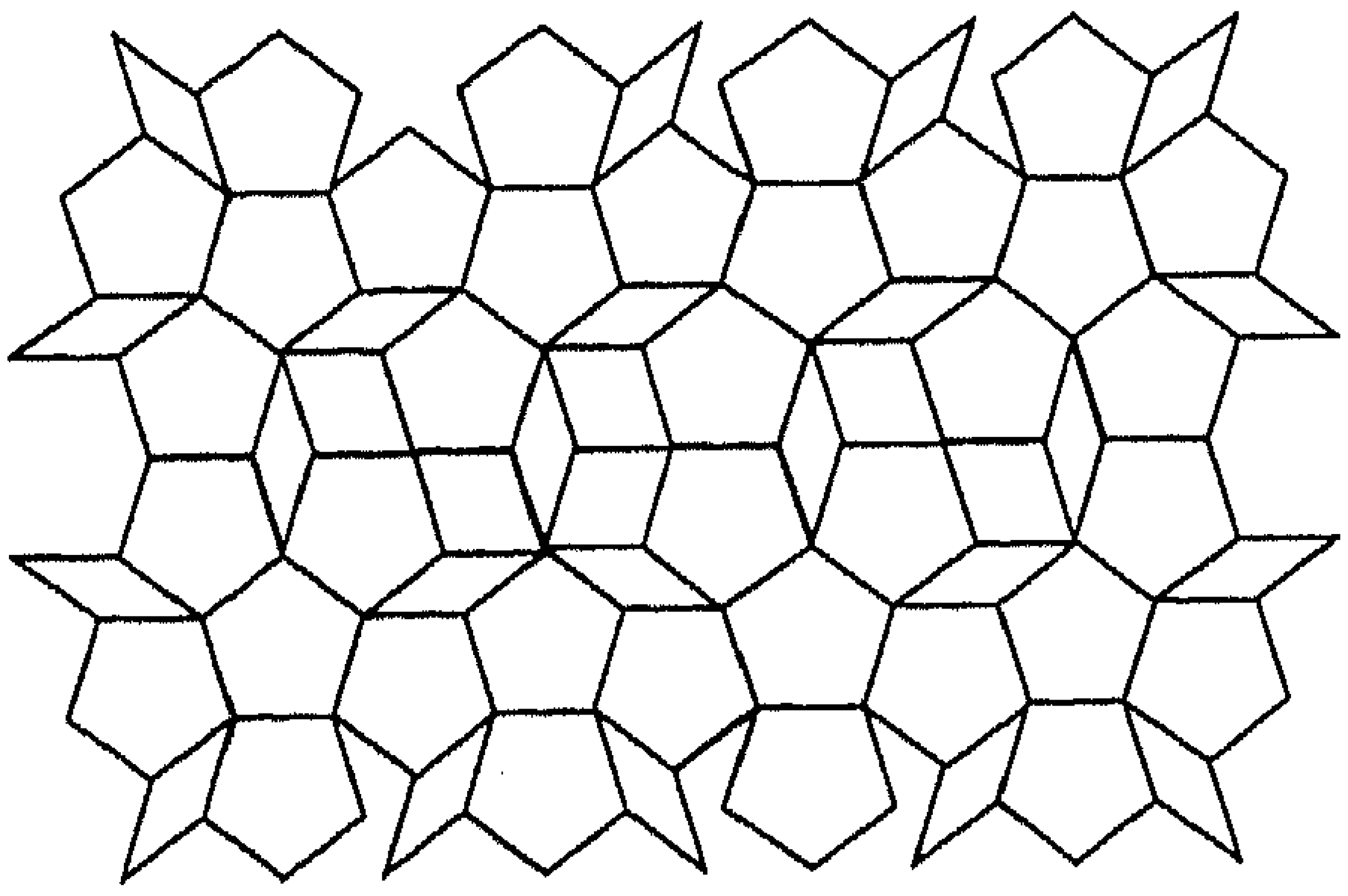
يمكن للمصمم أن يجمع ما بين شكلين مختلفين لتأسيس الشبكات ويتم ذلك بنفس الطريقة السابقة، حيث يعتمد في كل مرة على الشبكة المربعة في توزيع الأشكال الأساسية للوحدة الزخرفية، ومن خلال هذا الأسلوب يمكن الحصول على أنظمة توزيع للأشكال لا حدود لها، (الأشكال 58،57،56،55،54).



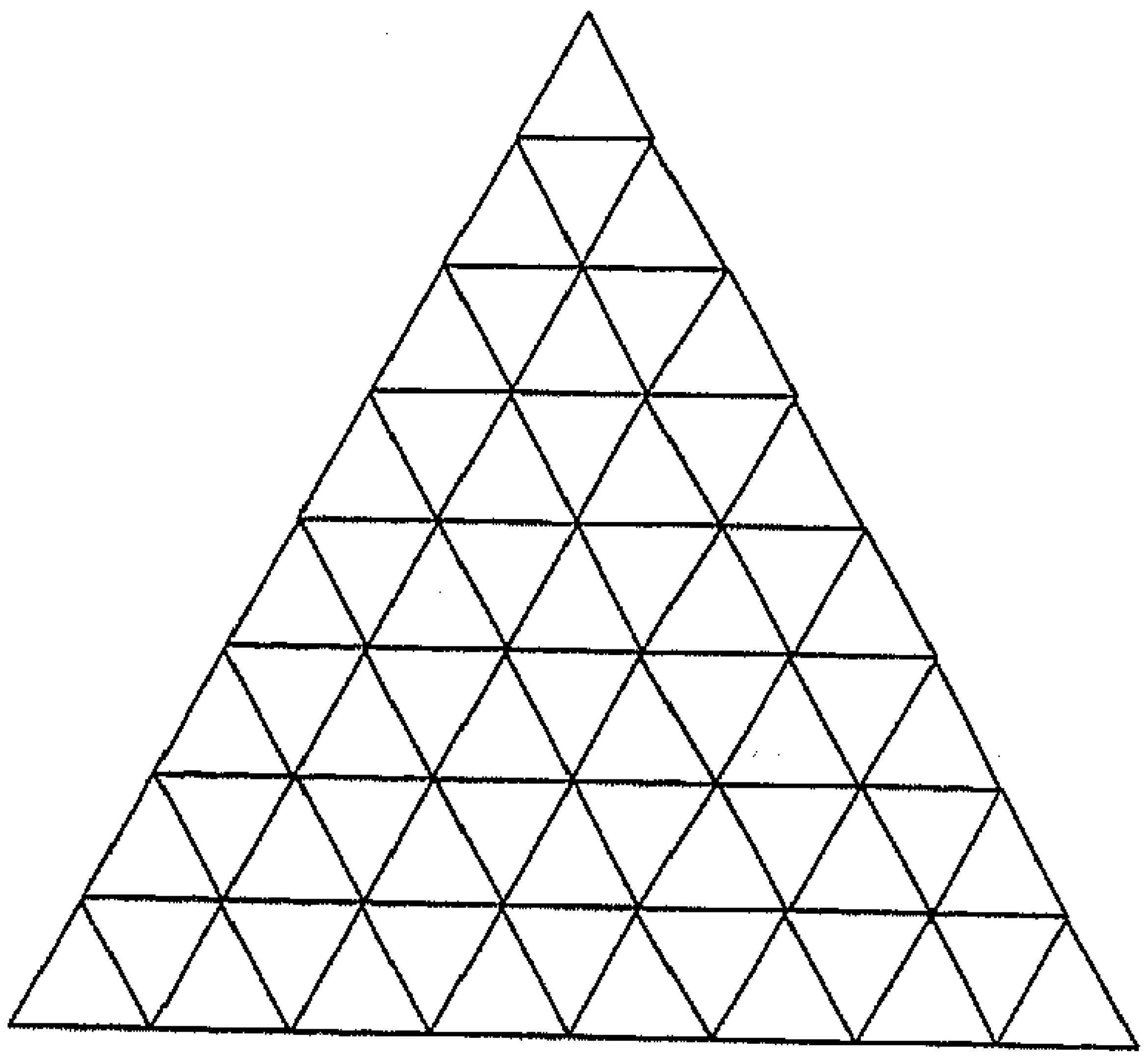
شكل رقم (54)



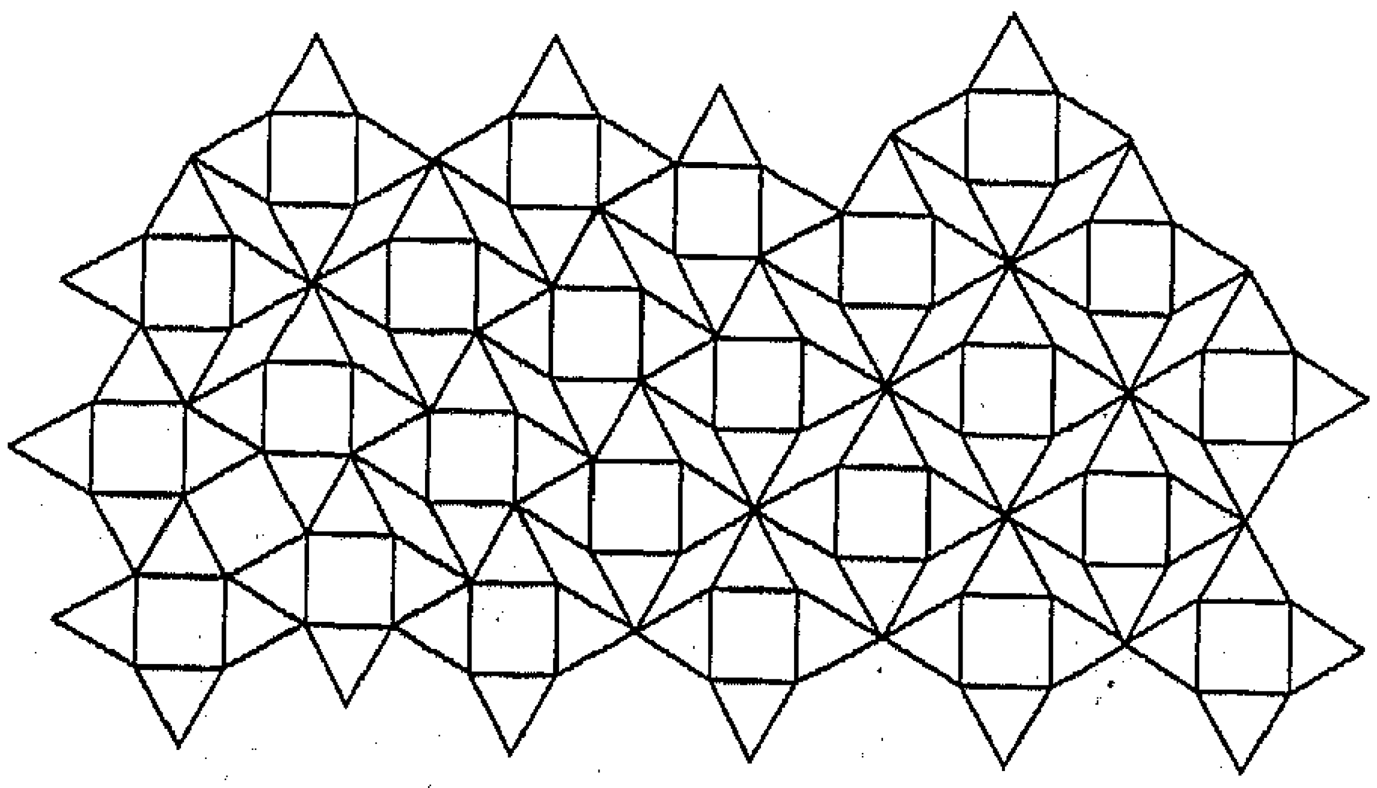
شكل رقم (55)



شكل رقم (56)

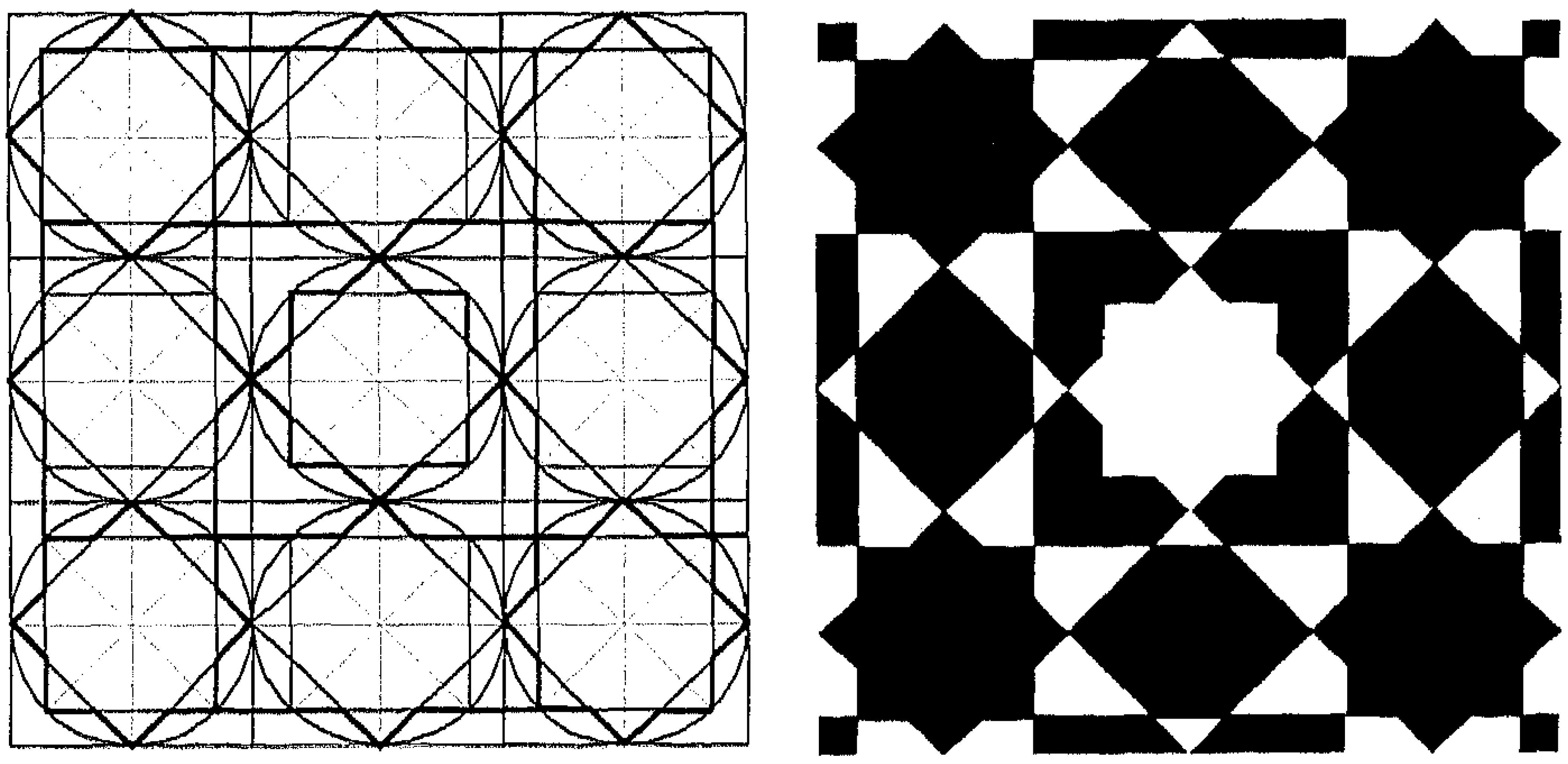


شكل رقم (57)

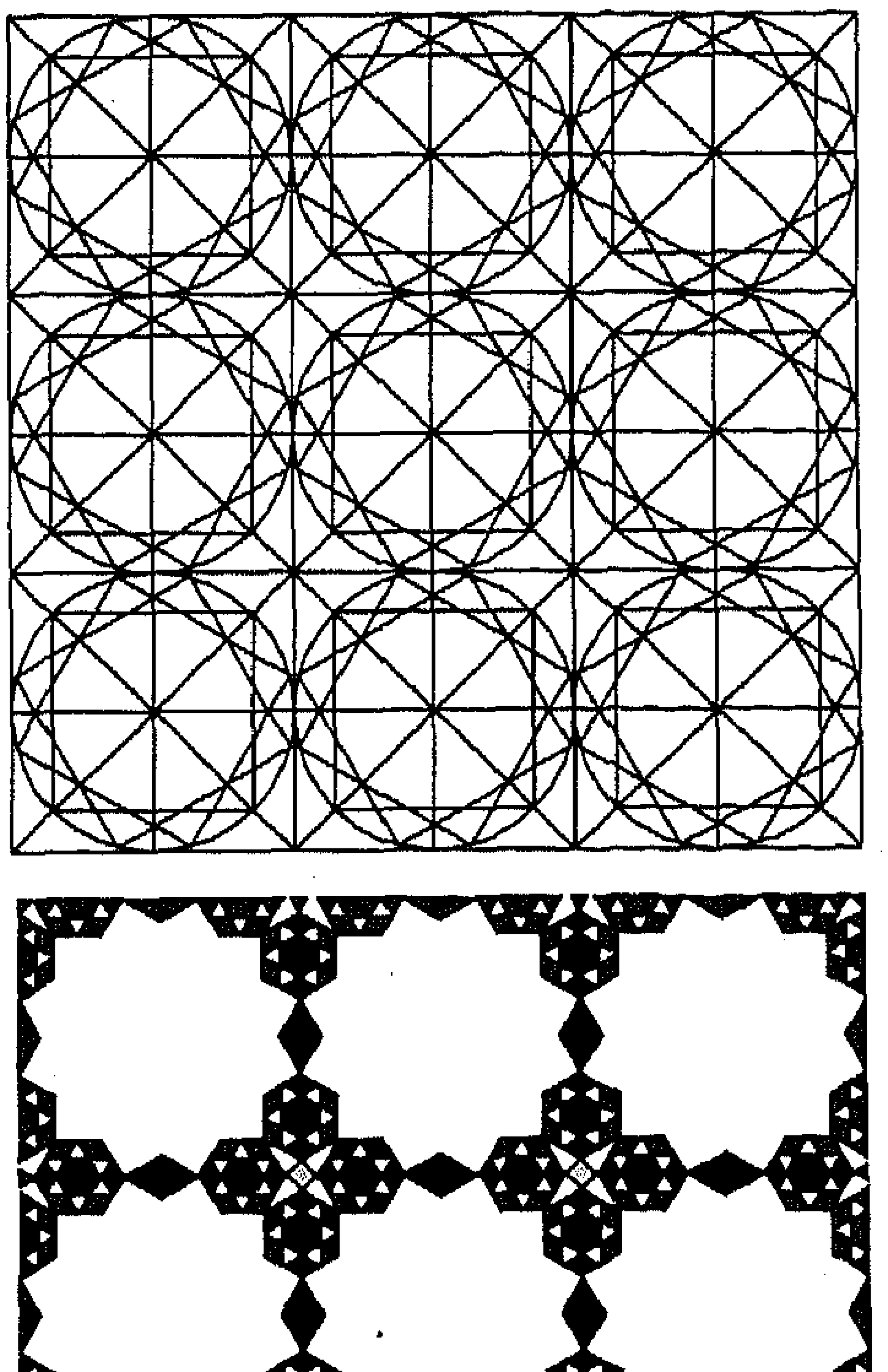


شكل رقم (58)

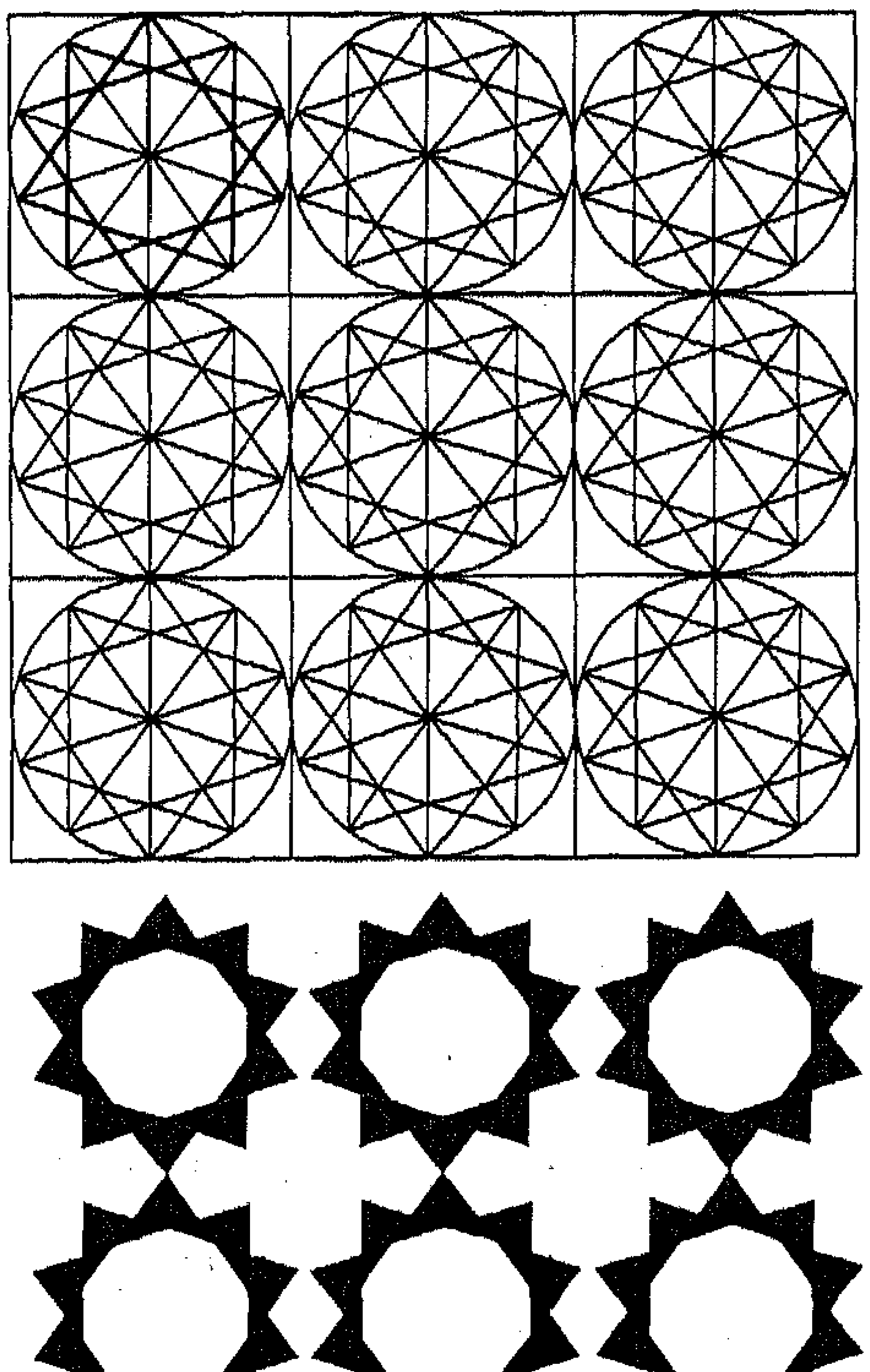
يؤكد الفنان على الأشكال التي يريدها من خلال البناء الشبكي، فيختار خطوط وأشكال ويهمل الباقي. ويمكن للبناء الواحد أن ينتج أكثر من تصميم، فالعلاقات الداخلية للشبكة كثيرة جداً والمجال مفتوح دائماً لانتاج أشكال جديدة (الأشكال رقم 59، 60، 61).



شكل رقم (59)



شكل رقم (60)



شكل رقم (61)

العلاقة بين الوحدة وتوزيعها على السطح تتمثل في عملية التكرار الذي شكل المحور الأساسي في انتاج الوحدة، والتكرار يمنح العمل الاستمرارية واللانهاية ويحقق التوازن والتنوع، فهو ناتج عن انعكاس الوحدة أفقياً أو عمودياً أو محورياً، أو من خلال دوران الوحدة حول نقطة مركزية، وبالتالي لا يسبب الملل لأنه ينتج علاقات وأشكال جديدة في كل مرة. وبذلك يصبح التكرار في الزخرفة الاسلامية عملية توالد تتشابه مع عملية التوالد في الأحياء، فكل كائن حي يحمل المادة الوراثية لجنسه مما يضمن له البقاء والاستمرار. ومع كل عملية توالد ينتج كائنات أخرى بصفات شكلية جديدة، والتكوينات الهندسية حاملة لمادة جديدة دائماً، وهذا ما يضفي عليها صفة الحياة والديمومة[14].

في التكرار كشف عن الطبيعة البلورية للأشياء، حيث يجتمع الكل ضمن تعبير جوهر واحد، فلا يتميز عنصر على آخر ولا يبرز شكل دون الأخر، فالجزء يخدم الكل والكل للجزء، ومن خلال هذه العلاقة نجد أنفسنا أمام دلالات ومعاني جديدة تبثق من الفكر الاسلامي الذي أوحى بهذه التراكيب. فالزخرفة تجسد فكرة التوحيد من خلال الخطوط الكثيرة المتشابكة والمارة من مركز واحد، سواء مرت به أو دارت حوله، والترابط والتشابك بين الخطوط تعبير عن وحدة الخالق ووحدة الكون بكل تناقضاته. وفيها تتجسد فكرة الاله الغائب الحاضر، فبعد الانتهاء من الرسم يمحى المركز الأصلي ولا يبق له أي أثر مادي. لكن الخطوط والأشكال التي تدور حوله تؤكد وجوده. وتمحى الدائرة التي تم خلالها رسم الأشكال فلا محيط مرئي يرى حول الشكل وهذا ما يجعل الأشعة في النجوم أكثر اشعاعاً، ويعمل على رؤية الأشكال وكأنها منثورة على الصفحة فكأنها بلورات أو كريستالات متلألئة. وفي الزخرفة أيضاً تجسيد لفكرة الجوهر الواحد وتعدد الأعراض، فالوحدات الزخرفية في معظم الحالات شكل واحد محدد لكنه يظهر في كل مرة بصورة جديدة. والزخرفة تأكيد لفكرة الأبدية من خلال استمرارها الدائم في تغطية المساحات، فلا حدود لنهايتها ولا تتوقف الا اذا انتهت المساحة. وفيها يتجسد معنى التلاحم بين أفراد المسلمين فهي كالجسد الواحد، حيث تتلاقى جميع الوحدات وتتكامل وتنغلق وتتوحد، فلا يبق جزء منفصل عن الآخر[15].

ان الزخرفة بالنهاية خلاصة اللقاء بين الأفكار الدينية والفلسفية مع الطبيعة وما تحويه من منابع للالهام ضمن روح صوفية، فالفنان حين كان يمارس فن الزخرفة كان يسعى لنشر الجمال صفة الله، على كل ما يحيط به. الا أن الجمال الذي تحدث عنه الفنان المسلم هو الجمال الكامن في المادة، جوهرها وحقيقتها ولم يجد للتعبير عن مفهومه هذا أبلغ من الشكل الهندسي الذي أصبح غاية في حد ذاته. ان تثبيت العين على نماذج الزخرفة يجعلها ترى أشياء غير واضحة أو مرئية من النظرة الأولى مثل الدوائر والأشكال المكررة أي البنية الشبكية للزخرفة وهذا ما يقود الانسان الى تخيل أو ادراك أشياء غير مرئية. بطريقة أخرى الزخرفة الفن المرئي الذي يقود الى اللامرئي.

بالنتيجة تكون العناصر الزخرفية الهندسية قد نجحت في تقديم رسالة بصرية تتجاوز الحس المادي، من خلال عناصر تتضمن كافة المؤهلات الشكلية والفكرية، التي تتيح لها الانصهار في أي بنية جرافيكية وضمن أي تقنية.

الهوامش

1. بهنسي، معاني النجوم في الرقش العربي، أعمال الندوة العلمية المنعقدة في اسطانبول، 1989.
2. أرسطو: (384-322) ق.م فيلسوف يوناني قدم، أحد تلامذة أفلاطون وأستاذ الاسكندر الأكبر، كتب في الفيزياء والشعر والمنطق والأحياء وعبادة الحيوان.
3. أفلاطون: (427-347) ق.م من أعظم الفلاسفة اليونانيين علّى الاطلاق، عرف من خلال مخوطاته التي جمعت بين االفلسفة والشعر والفن.
4. فيثاغورس: فيلسوف ورياضي اغريقي، عاش في القرن السادس قبل الميلاد. اعتقد أن كل شيء مربوط بالرياضيات وبالتالي يمكن التنبؤ بكل شيء وقياسه.
5. الجواري الخنس: اللفظ كما ورد في القرآن الكريم في التعبير عن الأفلاك.
6. - بكار، 1981، ص 142-161.

- أنظر Critchlow, 1989 P42-56

7. نسبة الى اقليدس وهو من أشهر علماء الرياضيات الذين عرفهم التاريخ، مؤسس علم الحساب الهندسي ولا تزال العديد من فرضياته مستخدمة حتى اليوم، وهو ما يعرف بالهندسة الاقليدية.
8. نسبة الى أبي حيان التوحيدي: (310-414)هـ، فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، ترك بصمة كبيرة في التاريخ الاسلامي، درس النحو واللغة وعلم الكلام، والفلسفة والتصوف.
9. الميتافيزيقيا: علم ما وراء الطبيعة، أحد فروع الفلسفة التي تهتم بدراسة المبادىء الأولى للوجود ومن الناحية العملية تصنف جميع المسائل التي لا يمكن تصنيفها ضمن الاطار الطبيعي أو الفيزيائي الواقعي ضمن اطار الميتافيزيقيا، وهذا ما يجعلها تتناول دراسة الظواهر الروحية والنفسية.
10. بهنسي، الفن العربي الاسلامي، الجزء الأول، جماليات الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعملي، 1994.
11. بهنسي، معاني النجوم في الرقش العربي، أعمال الندوة العلمية المنعقدة في اسطانبول، 1989.
12. بهنسي، الفن العربي الاسلامي، الجزء الأول، جماليات الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعملي، 1994.
13. Critchlow, 1989, P.192- 172
14. - El Said, and Parman, 1976, P. 8-9

- بكار، 1981، ص س162-163.

15. تريكي، الفن العربي الاسلامي، الجزء الأول، التوالد والفردية في الفنون العربية الاسلامية، 1994.
16. - Burckhardut, 1979, P. 61-63

- داخل، فن الزخرفة الاسلامية، مجلة فكر وفن، 1993.

الباب الثاني

الحالة الجرافيكية في الفن الاسلامي

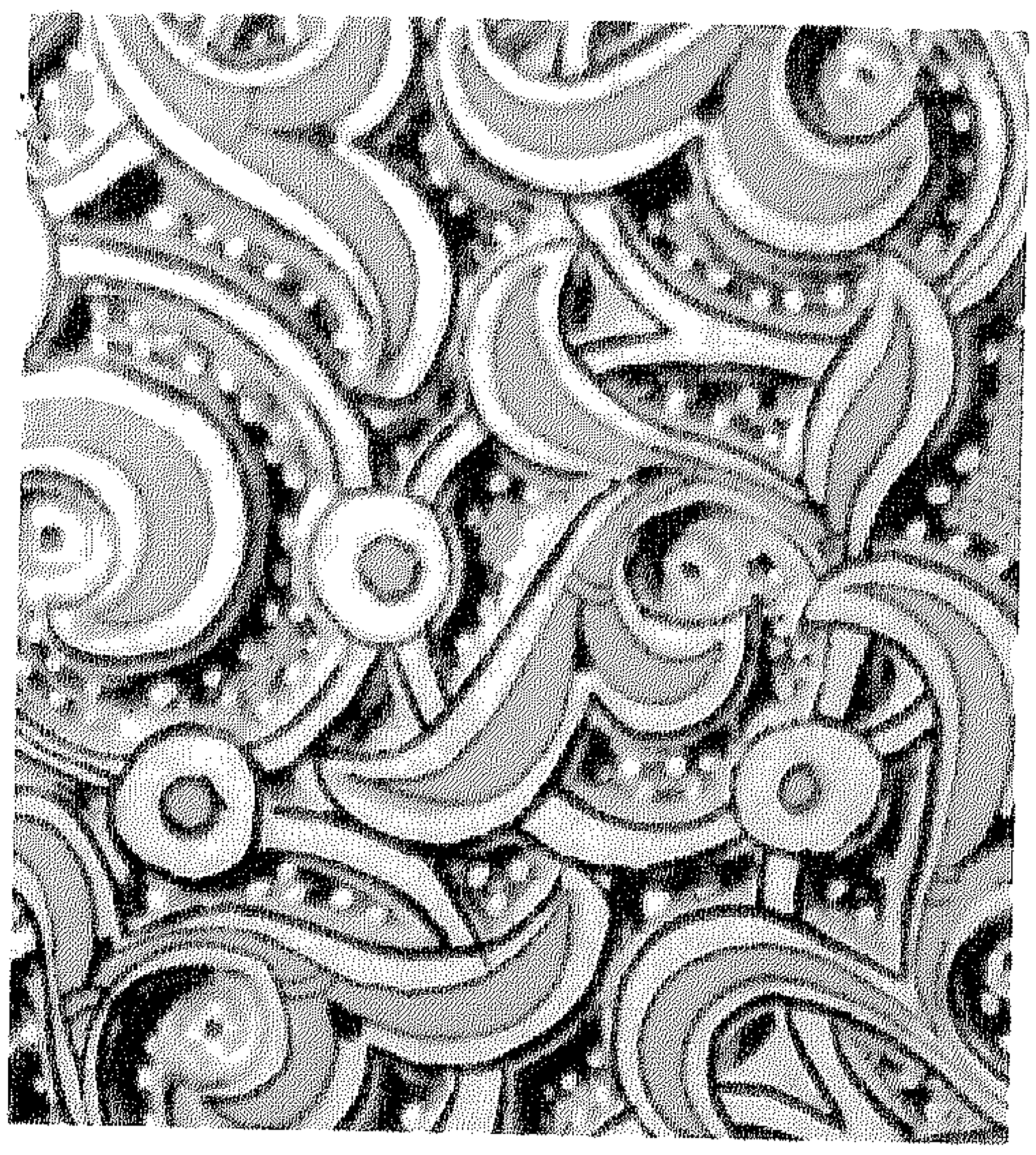
الفصل الثالث

العناصر النباتية

1. التحوير والتجريد
2. الشكل الحلزوني والتوزيع

1. التحوير والتجريد

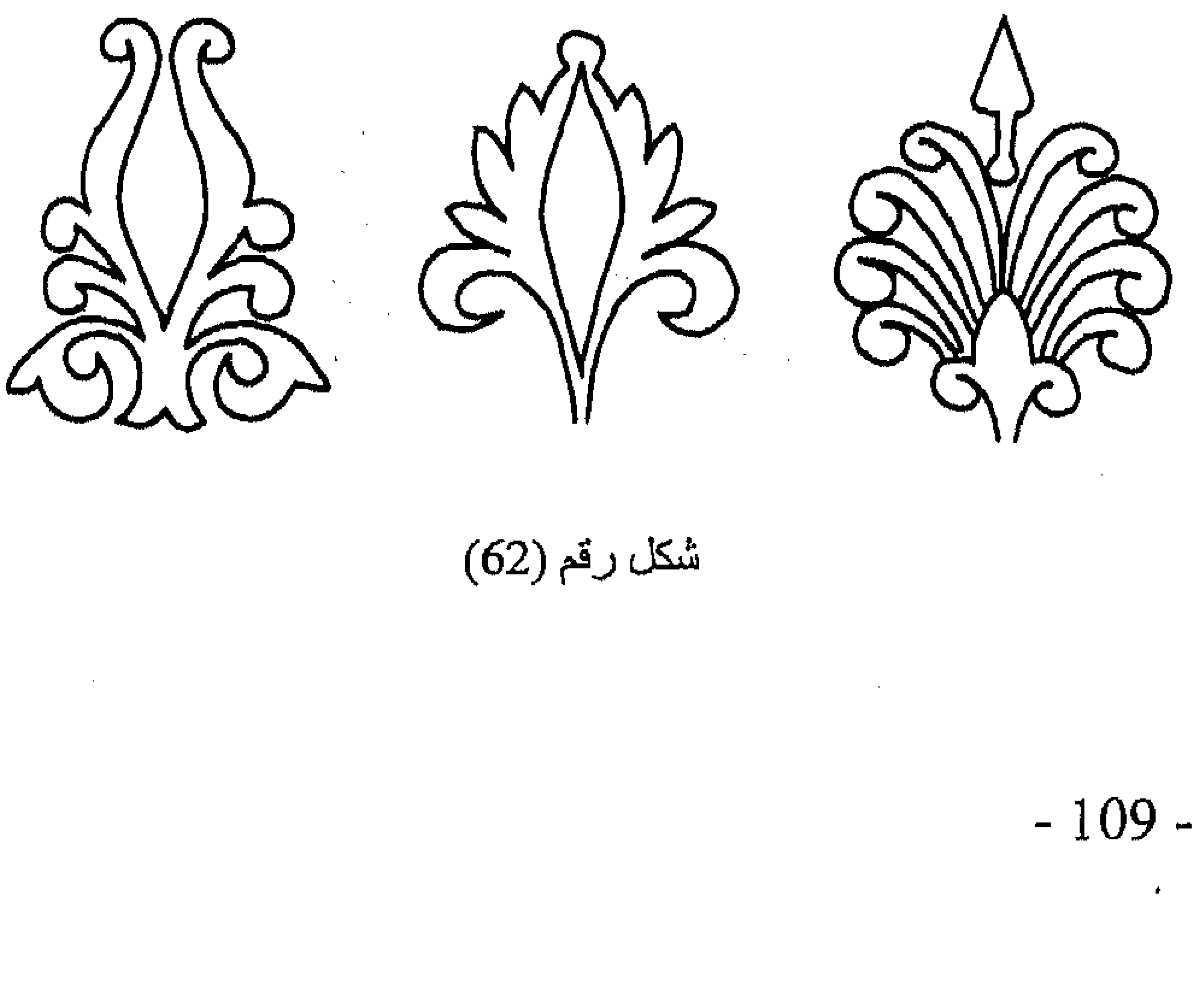
في معرض الحديث عن الزخارف النباتية في الفن الاسلامي، يتبادر الى الذهن مصطلحات وتعبيرات عديدة حول هذا النوع من الزخرفة استخدمت في كتب الفن الاسلامي من قبل الباحثين العرب والمستشرقين، مثل التوريق والتزويق والنقش والرقش والنمنمة، والأرابسك. وقد تشمل هذه التسميات كل ما يتضمنه الفن الاسلامي من عناصر زخرفية وقد تختص بنوع واحد فالتوريق مثلاً يخص الزخارف النباتية، ويمكن للتعبير الواحد أن يحمل دلالة لأكثر من نوع زخرفي حسب البلد الذي درج استعماله فيه. ويبدو أن لفظ أرابسك Arabesque من أكثر هذه المصطلحات انتشاراً، حيث بدأ استخدامها في الغرب لتعبر عن أسلوب محدد في الزخرفة يطلق على التصاميم الهندسية الدقيقة والنقوش النباتية التجريدية ذات الالتواءات المتوازنة والمكررة بأسلوب شرقي، والتي وظفت في الأبنية والخزف والمعادن والأعمال الخشبية، وفي كل ما يمكن استخدامه (صورة رقم 31).



صورة رقم (31)

وكلمة Arabesque فرنسية الأصل وتعني (نسبة الى العرب)، وقد استعملت اللفظة في لغات أخرى لتعطي نفس الدلالة فكانت في الفارسية (عربانه) واصطلح عليها بالزخارف الحلزونية، أو التصاميم الزخرفية الكرمية، ومصطلحات أخرى عديدة[1]. ومهما تكن التسمية فان الأرابسك بالمعنى الشامل يتضمن التعبير عن نوعين من الزخرفة، الزخرفة الهندسية والتي نوقشت في الفصل السابق والزخرفة النباتية، موضوع هذا الفصل. وقد يبدو من الوهلة الأولى وجود تناقض بين الزخارف الهندسية التي تحمل معني القانون الهندسي، وبين الزخارف النباتية التي تتميز بالانسياب والعفوية، الا أنهما يجتمعان ضمن روح ورؤية واحدة، وان اختلفت طريقة التعبير في كل منهما[2].

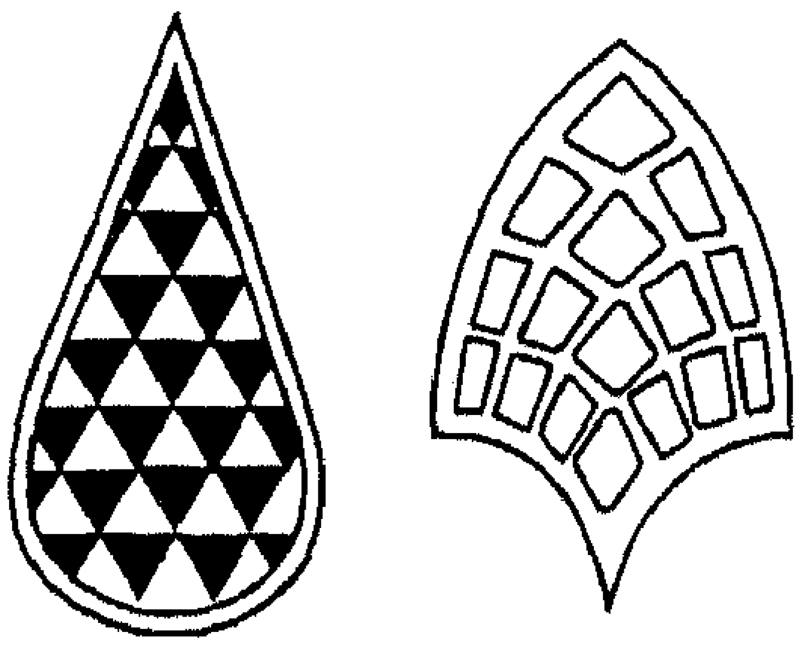
تتضمن الزخارف النباتية أشكالاً لأزهار وأوراق وفاكهة، ترسم بهيئات عديدة وفقاً لقواعد دقيقة، تعمل على نشرها في كل الاتجاهات وتسمح لها بالتسلل عبر الفراغات بين الأشكال الهندسية، أو تحيط بالحروف العربية. بحيث تخلق نوعاً من الاحساس بالحركة تبعاً لقوانين التعاقب والايقاع. تتمثل في الزخارف النباتية حالة من الابداع في محاكاة الطبيعة، فهي تأويل للنباتات بمختلف أنواعها، من الكرمة، والنخيل، والصنوبر، والرمان، وأنواع مختلفة من الأزهار، تثبت من خلالها العلاقة مع الطبيعة، دون وجود شبه كامل بين الأصل والشكل المحور، فالأشكال هنا تتجاوز ماديتها لتصبح موضوعاً مطلقاً، من خلال خضوعها لعمليات الاختزال والتحوير، التي تبحث عن الجواهر المشتركة في جميع الأشكال وتبرزها على السطح وتتجاوز عن الشكل العرضي الظاهر،



شكل رقم (62)

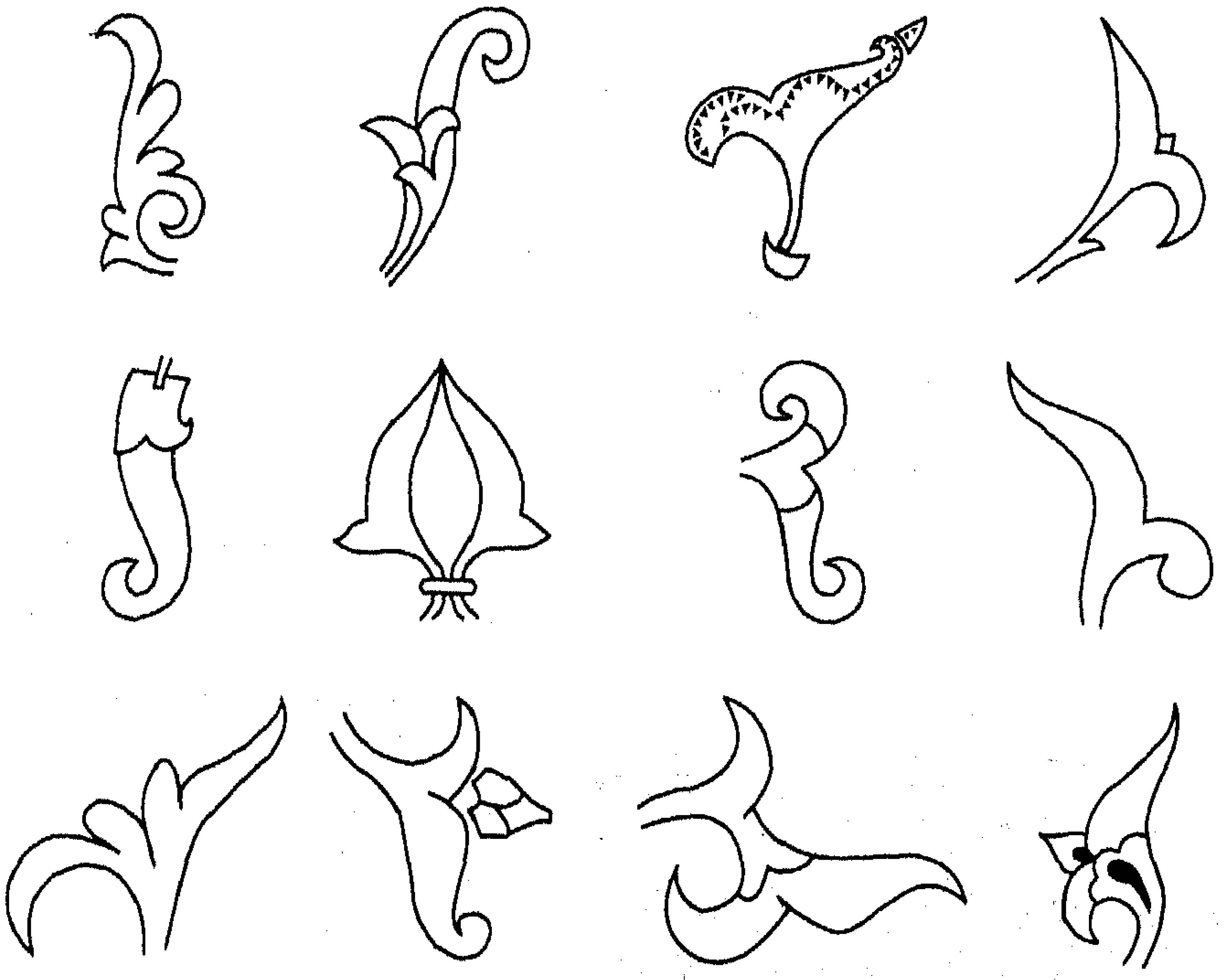
(شكل رقم 62) الأمر الذي يعمل على التأليف بين العناصر المختلفة وصياغتها ضمن منظومة واحدة من الرموز. وبعد عمليات التحوير والاختزال، تنتظم العناصر النباتية بمسارات حلزونية أو لولبية، لتشكل سلسلة من المنحنيات المتماوجة، يصاغ من خلالها ايقاع متميز.

في الزخارف النباتية لا يمكن حصر شكل محدد للوحدة الزخرفية، فالشكل مرتبط بالنموذج الأصلي الذي تم تحويره، والشكل يظهر بهيئات متعددة حسب المسار الذي يتبعه، فالورقة الواحدة قد تظهر ملتفة على غصن، أو متشابكة مع ورقة أخرى أو متعاكسة معها. انها تماماً كالحرف العربي الذي يظهر بوضع مختلف حسب موقع الحرف من الكلمة، فيتخذ شكلاً جديداً في كل مرة. وما يساعد على هذه المرونة في الزخرفة النباتية أسلوب التجريد المتبع، الذي يسمح للورقة أو الزهرة بالالتفاف والتشابك مع العناصر الأخرى. حيث يتم اختزال كافة التفاصيل التي لا تشكل أساساً في بناء العنصر النباتي، ويبقى فقط الخطوط التي تعلن تميز العنصر عن بقية العناصر. وقد اتبع الفنان المسلم في طريقته هذه أسلوبين، الأول صياغة العنصر النباتي بخط منحني ينساب وفق بنية العنصر النباتي، والثاني صياغة العنصر بخطوط مستقيمة تتأكد من خلالها الزوايا مما يجعل العنصر النباتي شكلاً هندسياً مرة أخرى (شكل رقم 63).



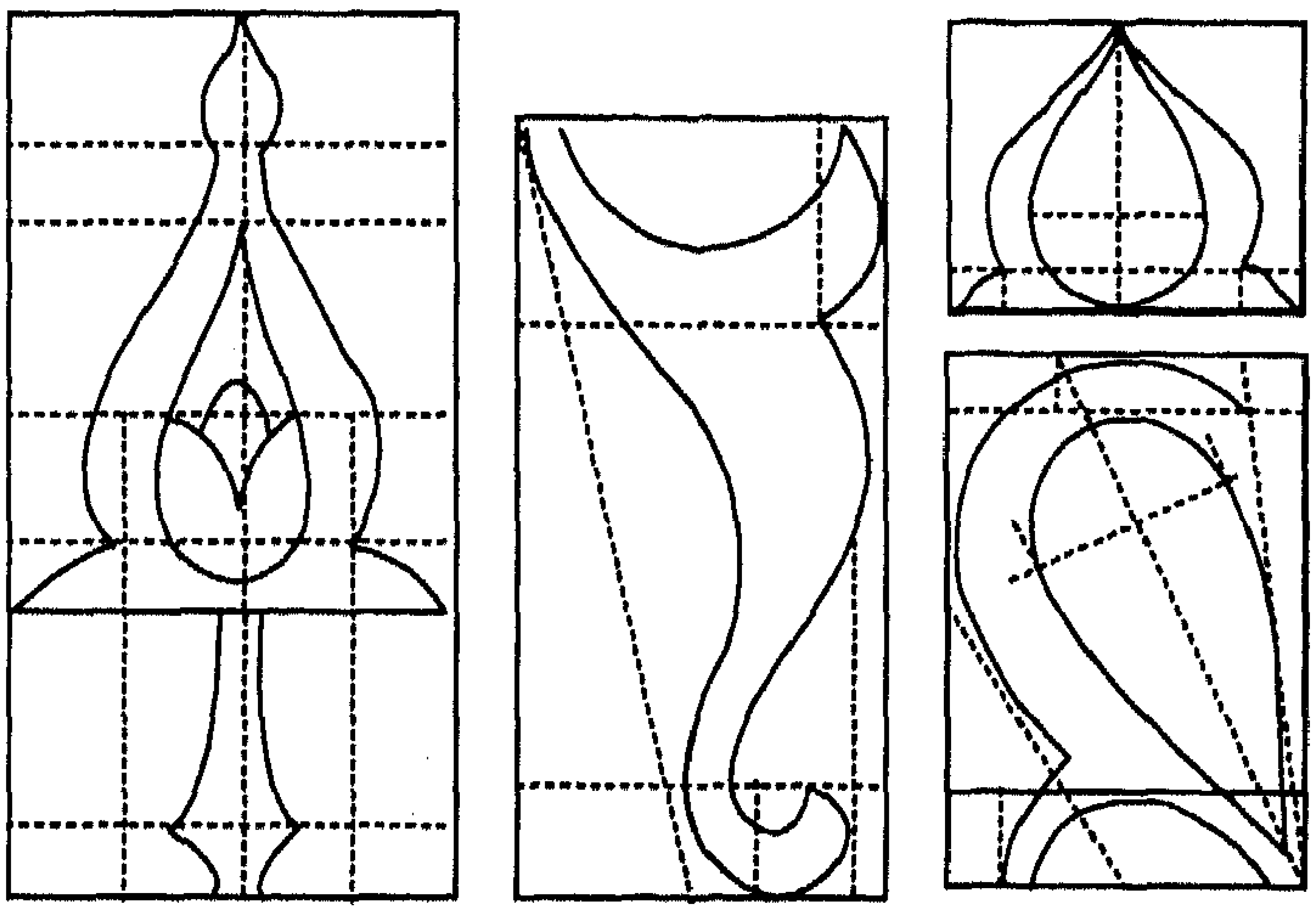
شكل رقم (63)

ويحكم هذه العملية بالدرجة الأولى شكل العنصر المحور، فهو الذي يوحي للفنان بالطريقة التي سيتبعها في معالجته، وهو الذي يحدد مقدار الشبه مع العنصر الأصلي، والحقيقة ان استخدام الأشكال الهندسية للتعبير عن العناصر النباتية، يجسد النزعة الداخلية للفنان والمتمثلة بميله الى صياغة كل شيء وترتيبه ضمن علاقات منتظمة (شكل رقم 64).



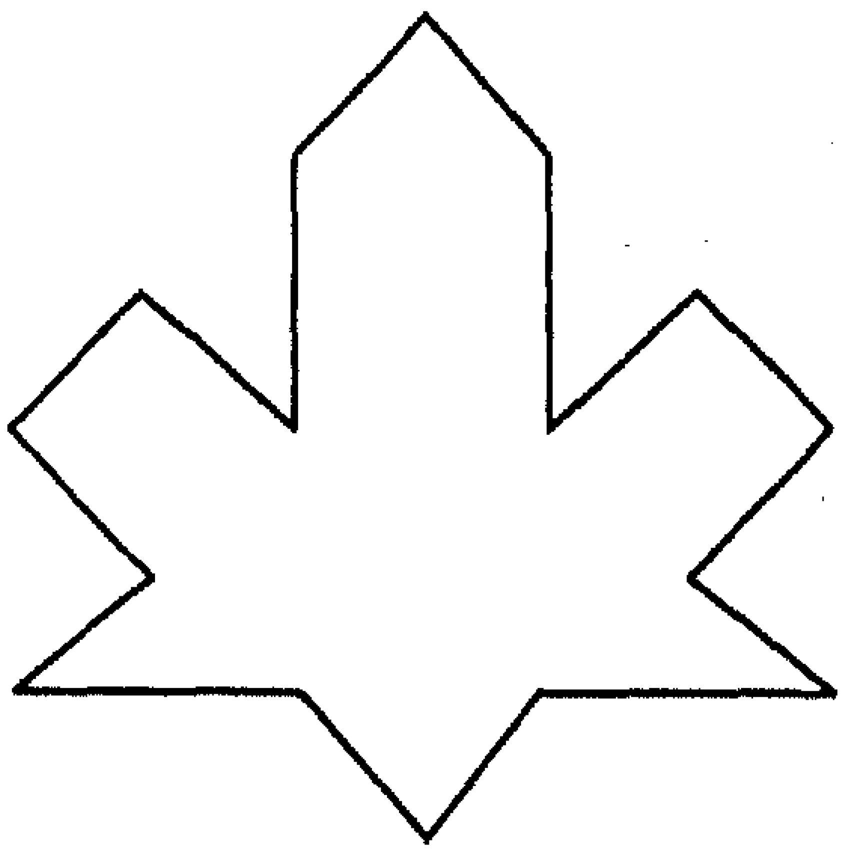
شكل رقم (64)

وهذا لا يعني أن العنصر النباتي المكون من خطوط منحنية لا يملك صفة هندسية، بل على العكس فان كل وحدة نباتية تخضع للتكوين ضمن أسس نسبة وتناسب ثابتة بين أجزائها (شكل رقم 65)، هذا من جهة ومن جهة أخرى يخضع التصميم بأكمله الى التوزيع على المساحة ضمن علاقات منتظمة تضمن التوازن والانسجام بين العناصر المختلفة، من خلال تكرار العنصر أو انعكاسه، والعنصر النباتي ليس بالضرورة أن يكون متماثل النصفين فهو بحد ذاته قد لا يحقق التوازن، لأن التوازن في العمل يتحقق من خلال نظام توزيع العناصر على المساحة، وتوزيع الألوان عليها، وتناسق العلاقات الداخلية والفراغات بين العناصر.



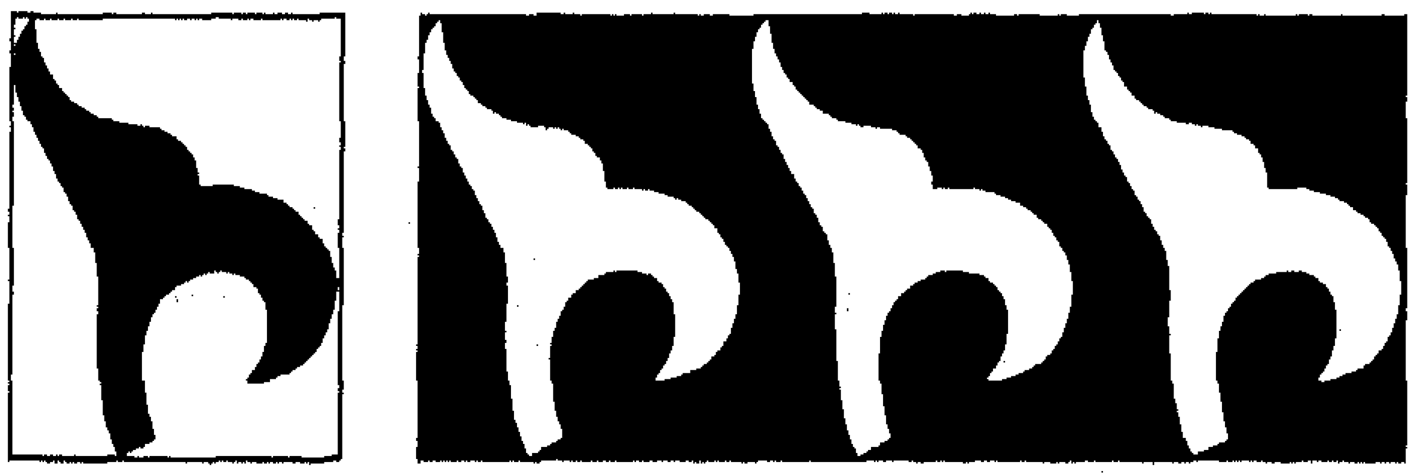
شكل رقم (65)

يبقي التحوير في الزخارف النباتية على علاقة ما مع الطبيعة، فالعنصر المجرد يمكن أن يميز ويعرف بأنه ورقة صنوبر أو ورقة تين، الا أن الشبه مع العنصر الأصلي ليس شكلياً بالمعنى الحرفي، فورقة التين في الزخرفة النباتية تمثل كل أوراق التين في الواقع، ولا تمثل ورقة بعينها، والفنان حين يختار شكل الورقة يبحث عن أجمل ما فيها ويثبته، فالورقة هنا لا تذبل وهي في حالة من التألق والنضارة تمنحها الديمومة والاستمرار، فهي الورقة بامتياز (شكل رقم 66)، والفروع والأوراق لا يظهر منها الا خطوط منحنية أو ملتفة يتصل أحدها بالآخر، ويظهر بينها زهور وأوراق تمتد على شكل أقواس بتشكيلات متتابعة، أو متقاطعة أو متشابكة. ينتج عنها حركات حلزونية متموجة تذكر بالتفات أغصان النباتات الطبيعية. ولشدة بعدها عن الطبيعة تظهر وكأنها أشكال هندسية. وخلاصة القول أن عالم النبات كان مصدر إلهام للفنان المسلم، على الرغم من أن الطبيعة لم تشكل مقياساً للجمال، وهذا ما دفع الفنان المسلم الى تجاوز الظاهر والبحث عن الجواهر، وبذلك تتحول الصلة مع الطبيعة الى ذكرى، مما دفع التعبير لأن يكون بين التجريد المطلق والمتحرر من كل أثر للطبيعة.



شكل رقم (66)

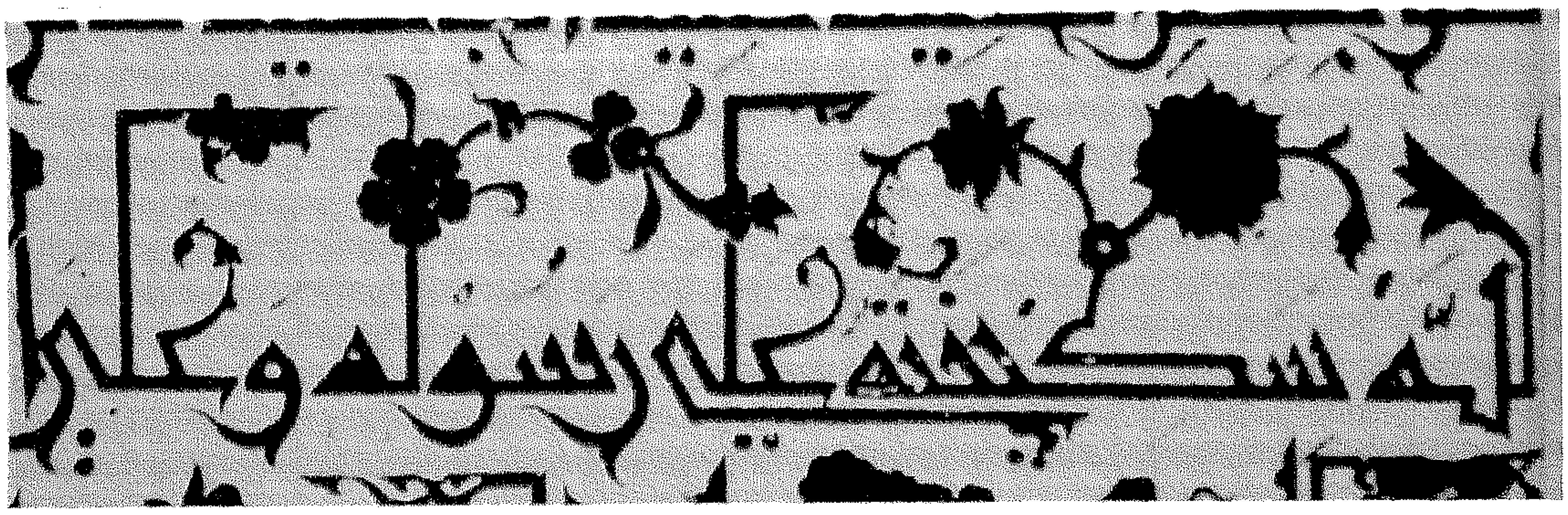
في التحوير يختزل الفنان الخطوط، والتفاصيل ويبقي فقط ما يعطي العنصر شكله العام الذي يعرف به. وكلما ازداد التحوير في العنصر اختلف الايقاع البصري في التصميم، (شكل رقم 67) والذي يتم السيطرة عليه من خلال المسار اللولبي المنتظم للعناصر النباتية، عن طريق التكرار والتساوي في المساحات المملوؤة والمساحات الفارغة[3].



شكل رقم (67)

يسمح التحوير والتجريد للعناصر النباتية بالالتقاء مع الزخارف الكتابية والهندسية، فقد تغطي الزخارف النباتية الفراغات الناتجة بين الأشكال الهندسية، أو قد تتداخل معها بشكل كامل، الأمر الذي يخفف من حدة الأشكال الهندسية، ويمكن أن تلتف العناصر النباتية على الأحرف في الآيات القرآنية، وفي هذا تأكيد على السيطرة الالهية والوجود الواحد، [4].

لقد استوعب الفن الاسلامي العناصر القديمة، وزاوجها مع عناصر جديدة، فجرد الكل، وأضفى عليه الطابع الروحي، وهذه الطريقة تتناسب تماماً مع أن الاسلام دين العودة الى الأصل، فالرسالة الاسلامية احياء لوحدانية الديانة الابراهيمية. وقد طبق هذا المفهوم في كل شيء لأن كل شيء موحد ويعود الى أصل واحد[5] (صورة رقم 32).



صورة رقم (32)

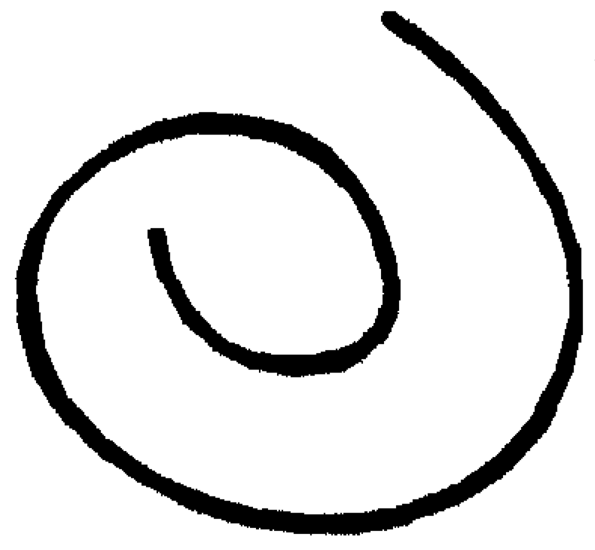
ذكرت النباتات في مواقع كثيرة في القرآن الكريم، فجاء ذكر نباتات بعينها مثل التين والأعناب والرمان والسنابل والنخيل، والنباتات في القرآن تمثل وعد الله لعباده المؤمنين في جنات الخلد، وفيها متعة للناظرين. هذه الأجواء انعكست على الزخارف النباتية فكانت مصدراً للبهجة وشكلت رموزاً لجنة علوية[6]. فالزخارف النباتية تنسجم مع الايمان بالله فوق التحديد وفوق النسبية، فهي تركيب روحي ينسجم مع الانسان كروح، ولا يرتبط بقوانين الطبيعة ومقاييس الانسان، فهي انعكاس للابتهال والتعبد.

الهوامش

1. المفتي، الفن العربي الاسلامي، الجزء الثالث، 1997.
2. المرجع السابق.
3. بهنسي، 1986، ص59-60.
4. Burckhardut, 1979, P. 60.
5. بهنسي، 1986، ص105.
6. Burckhardut, 1979, P. 58.
7. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين، 1989.

2. التوزيع الحلزوني

عرف الشكل الحلزوني منذ عصور ما قبل التاريخ (شكل رقم 68)، حيث وجد مرسوماً على جدران الكهوف، وكان يشير الى معنى الهجرة والانتقال من المكان. بالاضافة الى معنى القوة الكامنة في الأشياء، وظهر الشكل الحلزوني في نقوش ملابس أهل غانا القدماء، حيث حمل مفهوم العودة والرجوع، وارتبط عند الاغريق بالآلهة، وكان رمزاً لبرج الأسد في دائرة الأبراج، واستخدم في زخرفة ملابس الملوك وكبار الكهنة، وكان رمزاً للحضور الالهي في حضارات متعددة. مثل القياس في اللغة الهيروغليفية، وفي الرموز الصينية واشارات Hobo Sign دل على مفهوم العودة. استعملته قبائل الفايكنغ[1] للدلالة على الحركة بالاتجاه المعاكس للشمس أو الأمواج أو الريح.

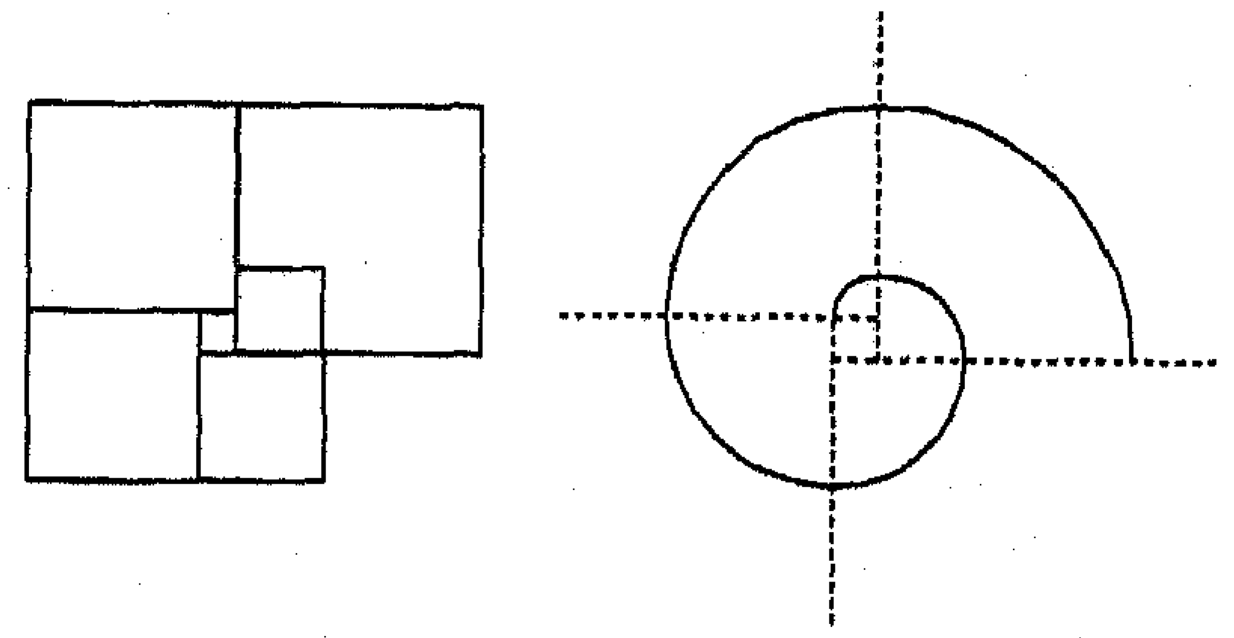


شكل رقم (68)

وفي العصر الحديث أصبح الشكل الحلزوني من الأشكال الرئيسة في الرموز الغربية، فاستخدم كاشارة للماء والقوة والحركة المستقلة. ودل على الدوران في الأنظمة الحديثة، خاصة في أجهزة الغسيل الكهربائية. في الخرائط البحرية يشير الى الدوامة أو التيار المعاكس. ويستخدم للتعبير عن حالات الاضطراب جراء تعرض الانسان للالم أو الأذى[2].

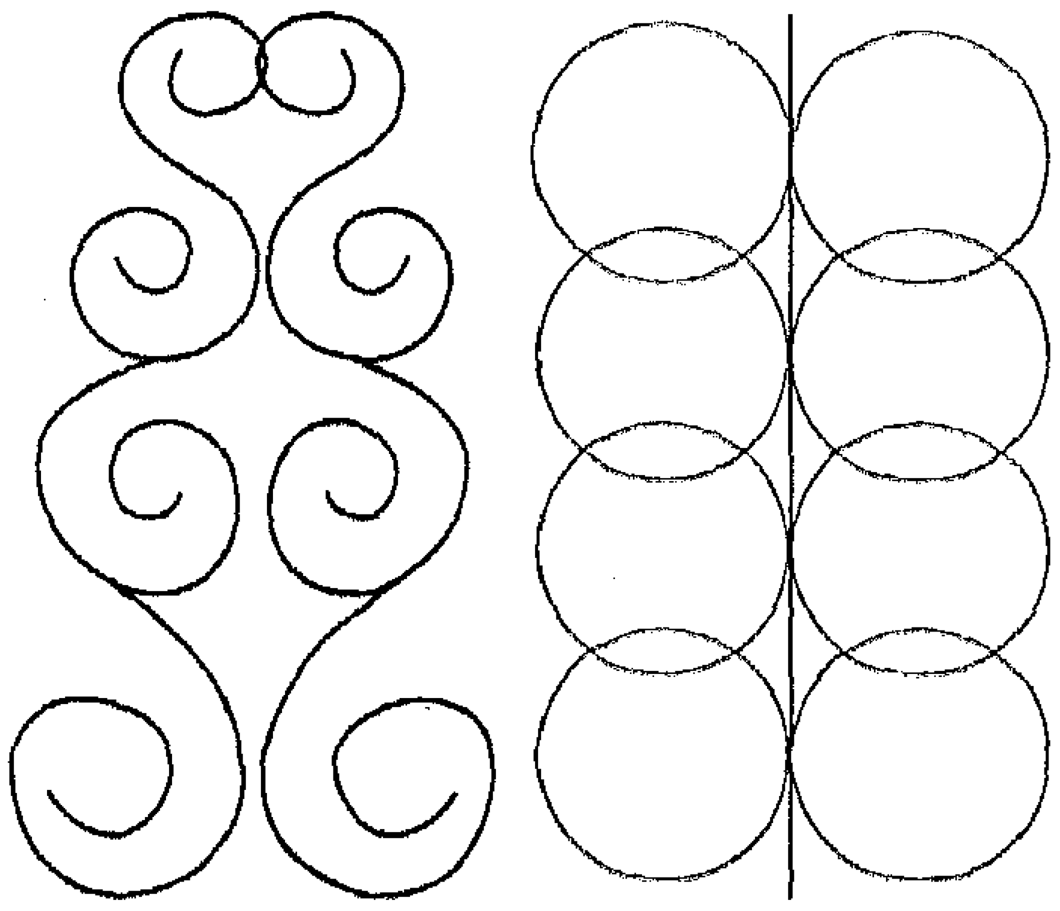
قد يعود أصل الزخرفة بالشكل الحلزوني الى البربر أو البدو الذين قدموا من أواسط آسيا واجتاحوا أوروبا في بداية العصور الوسطى، والذين وجدت عندهم زخارف لحيوانات متقابلة وبأوضاع مختلفة، والتي يعتقد أنها شكلت الايحاءات الأولى للزخرفة النباتية اللولبية في الفن الاسلامي، فقد وجد تشابه كبير في الأسلوب اللولبي بين هذه الزخارف والزخارف النباتية في الجامع الأموي بدمشق، لكن مع اختزال الفن الاسلامي، ومع ملاحظة النباتات المختلفة مثل الكرمة وطريقة أغصانها الالتفافية، وتبلور منهج الفن الاسلامي يكون المجال قد فتح أمام المسلمين لممارسة هذا الأسلوب من الزخرفة، الذي جاء متفقاً مع الايقاع الكوني وهو ما يحاكيه الفن الاسلامي ويبرزه الشكل الحلزوني[3].

الشكل الحلزوني عبارة عن خط منحني يتخذ مساره عبر دوائر تزداد في الاتساع، بحيث يشكل كل جزء منه جزء من دائرة والجزء التالي جزء من دائرة أكبر وهكذا، ويمكن رسمه اعتماداً على قاعدة مربعة أو مثلثة **(شكل رقم 69).**



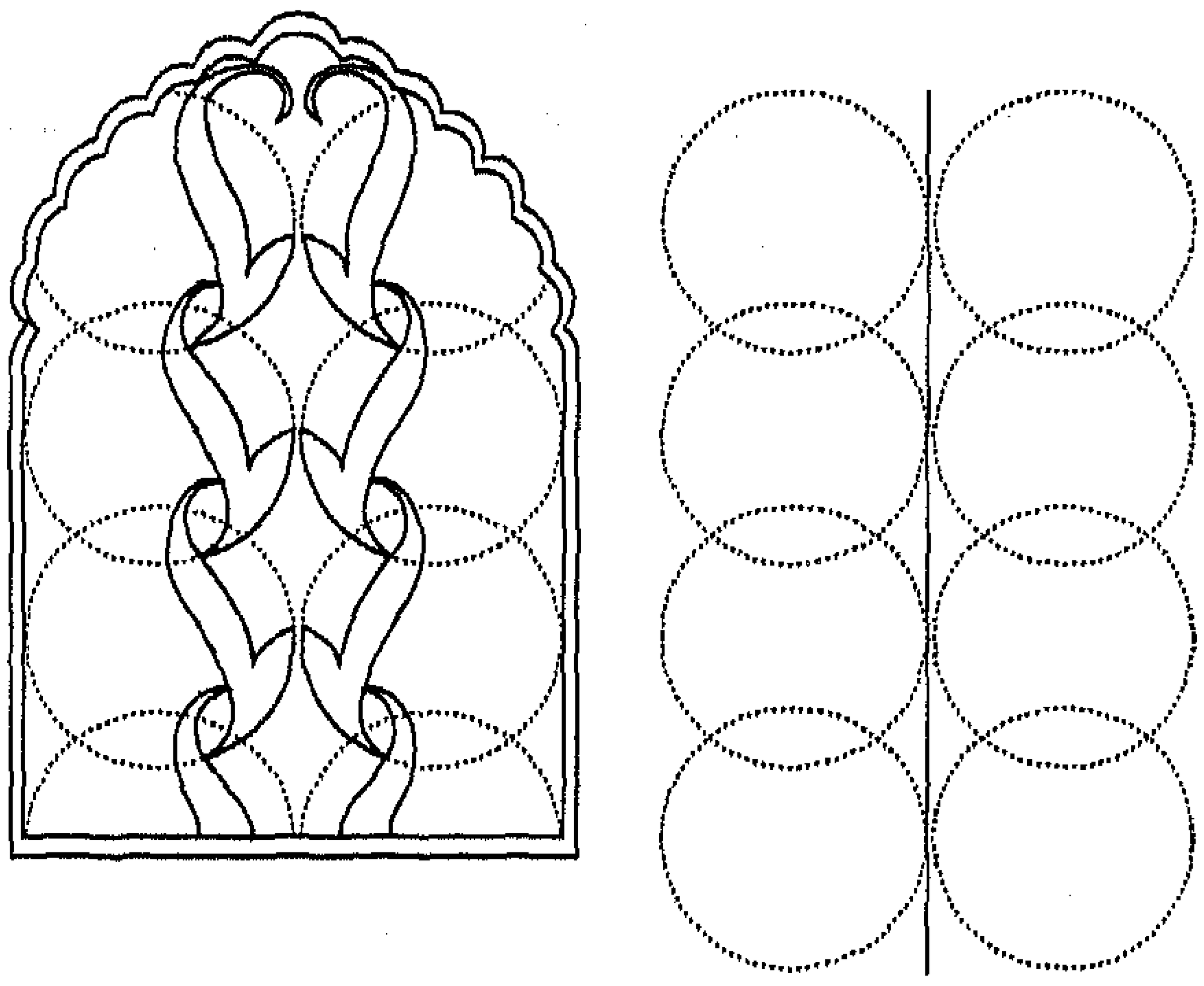
(شكل رقم 69)

تتبع الزخارف النباتية نهجاً خاصاً في التوزيع يعتمد على الشكل اللولبي الذي يتم استخلاصه من الشبكة الخاصة بالزخارف النباتية. وتعتمد الشبكة بشكل أساسي على الدوائر التي توزع رأسياً على جانبي المحور العمودي (شكل رقم 70)، او من خلال تعاقب الدوائر يتم استخلاص مسار يبدأ من دائرة وينتهي في أخرى، بحيث يجمع المسار اللولبي بين جزئي دائرتين، ويرتبط المسار اللولبي الأول مع المسار الثاني والثاني ومع الثالث وهكذا، مما يجعل الزخرفة في تتابع مستمر يمكن أن يمتد الى ما لا نهاية.

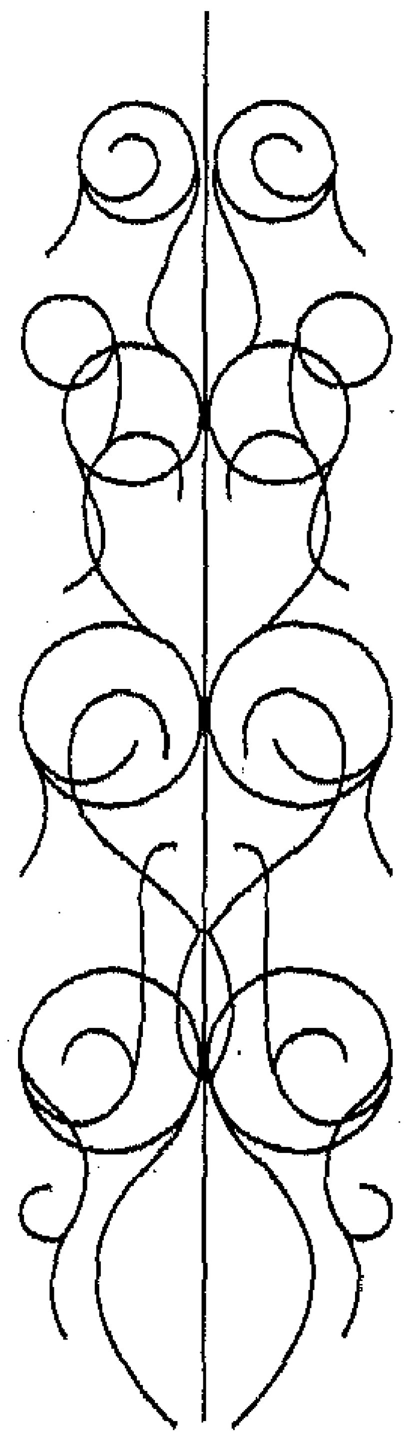


شكل رقم (70)

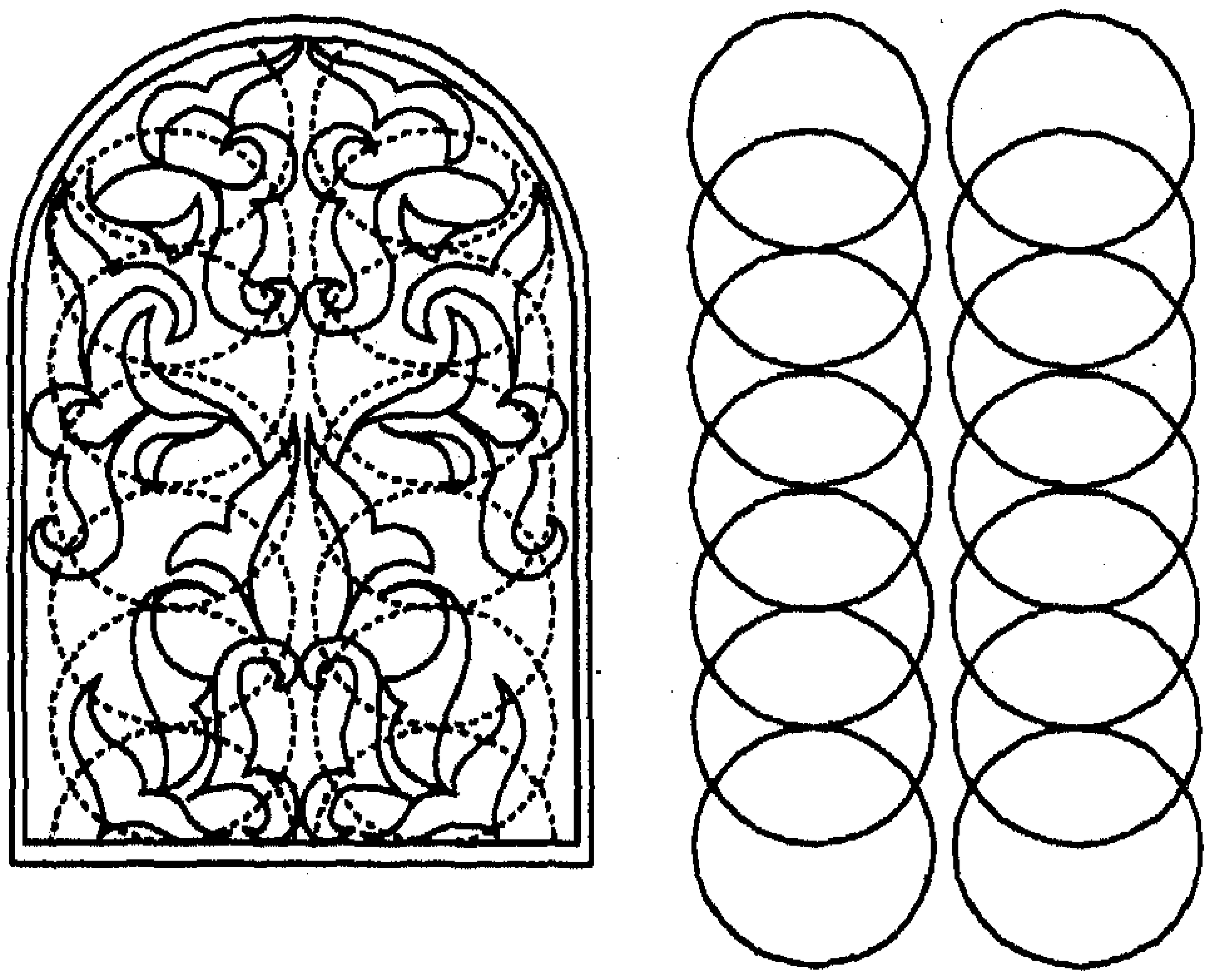
ويمكن لشبكة المسار اللولبية أن تتكون من دوائر بسيطة متراكبة (شكل رقم 71) ويمكن لدائرة أن تجمع بين دائرتين (شكل رقم 72) مما يزيد في تعقيد المسار اللولبي، ومن تشابك الزخرفة النباتية. وهذا بالطبع يعود الى المساحة والوحدة الزخرفية المستخدمة، والتكوين بشكل عام. كما يمكن أن تستخدم دوائر متعددة الأحجام توضع بشكل متماثل على جانبي المحور العمودي (شكل رقم 73).



شكل رقم (71)



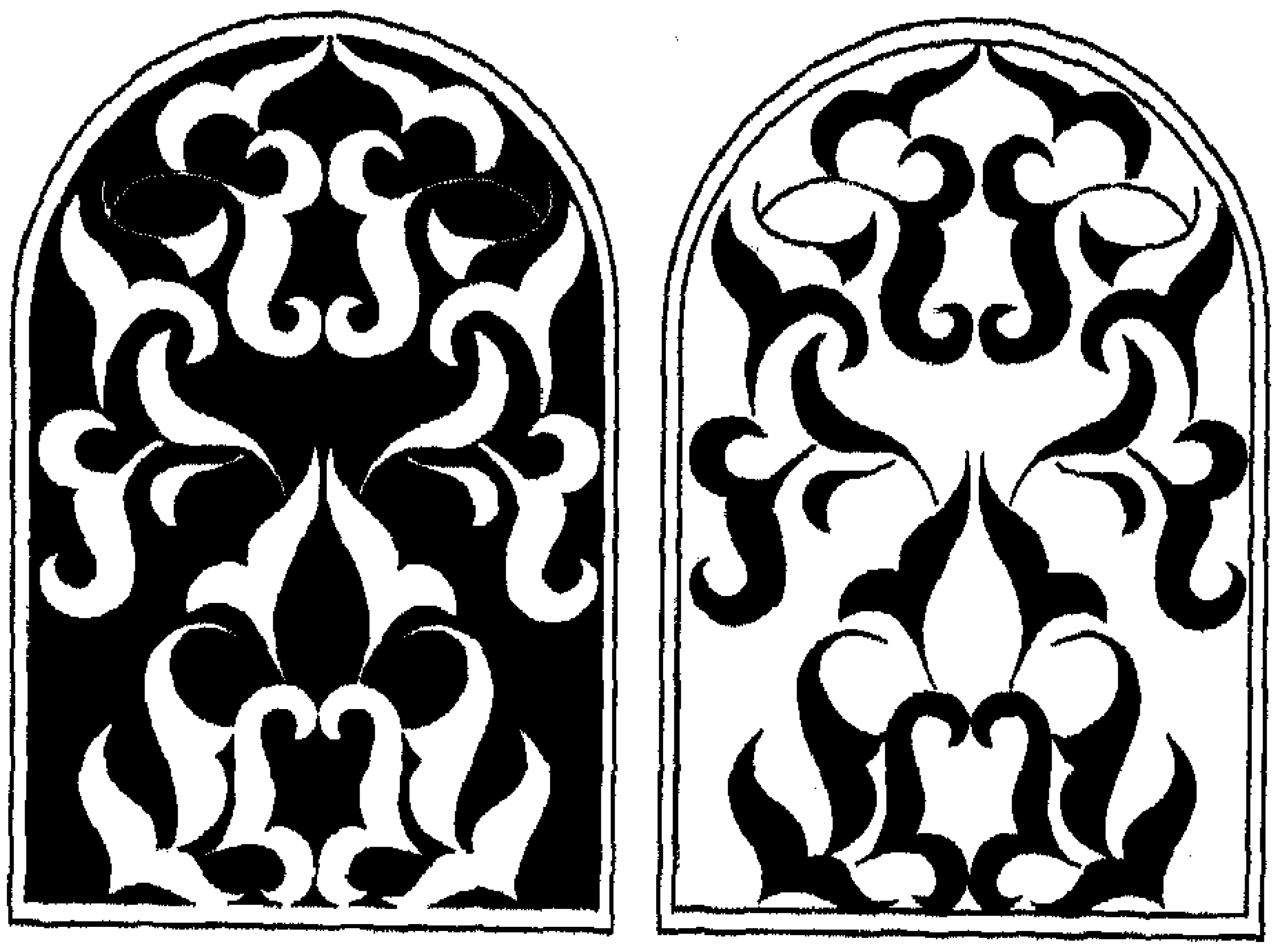
شكل رقم (73)



شكل رقم (72)

وتتيح هذه الطريقة حرية التصرف للفنان ضمن شروط، فالخط يجب أن يلتقي بالخط، ولا بد للعين أن تراه وسط المنحيات، دون أن يطغى عنصر على الآخر أو يختفي عنصر وراء الآخر. والحرية هنا تتيح للفنان التعامل مع السطوح الدقيقة وغير المنتظمة، وملء الأماكن الصعبة[4].

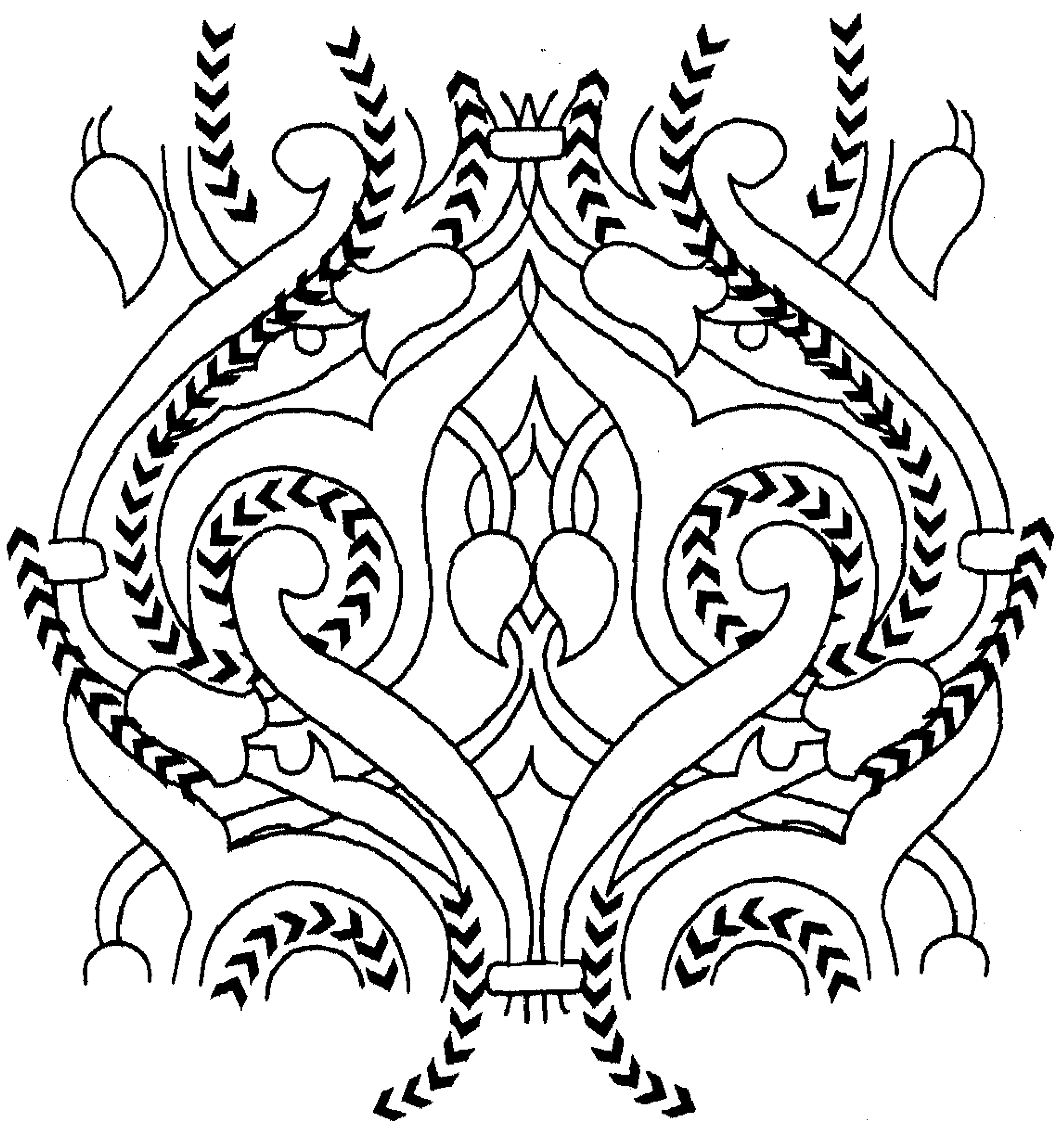
من خلال هذا التكوين تظهر علاقات عديدة بين الأشكال النباتية أهمها التكرار، الذي يظهر بشكل ثابت ومتتالي، متعاكس أو متجاور، أو متبادل ومتعاقب اذا ما استخدم عنصران في عملية التكرار. وملء المساحة بنفس العنصر الزخرفي، الأمر الذي يوازن بين المساحة المملوؤة والمساحة الفارغة، فتكتسب كلاً منهما نفس المقدار من الأهمية والبروز، وهذا ما يجعل الزخرفة تبدو مرة بشكل ايجابي ومرة بشكل سلبي (شكل رقم 74) مما يبقي العين في حركة مستمرة داخل العمل من خلال تنقلها بين المساحات الفارغة، والمساحات المملوؤة.



شكل رقم (74)

وتظهر كذلك علاقات التناظر أو التماثل، بمعنى أن العنصر الزخرفي يمكن أن يكون متماثل الجانبين أو أن يكون التكوين كوحدة واحدة متماثل الجانبين. وعلاقات التشعب بمعنى أن العناصر تتفرع من نقطة الى الخارج أو من خط مستقيم أو منحني باتجاه أحد الجانبين، وأخيراً التشابك والذي يظهر بشكل بسيط من خلال التفاف الأوراق والأزهار على الساق، أو معقد من خلال التفاف ساقين بشكل متعاكس تتخللهما الأزهار والأوراق[5].

ان علاقات التكرار والتناظر والتشابك الناتجة بين العناصر الزخرفية، علاقات تسودها الألفة والانسجام، فهي تمنح كل عنصر دوراً متساوياً في التكوين الزخرفي، وفي هذا انسجام مع الرسالة الاسلامية التي جاءت الى الناس كافة على اختلافهم وتعدد طبقاتهم الا أن النظرة اليهم نظرة متساوية، مما يحقق العدالة والاتزان في المجتمع[6]. ونظراً لخصائص الزخرفة الشكلية يمكن لها التزاوج مع العناصر الكتابية أو الالتقاء مع العناصر الهندسية، فالانسجام لا محدود بين بنية هذه العناصر، والعلاقة بينها علاقة تراكب، فنحن نرى في الزخرفة الورقة تلو الورقة دون وجود ساق محدد للنبتة، فتبدو الأوراق سابحة على سطح الصفحة في علاقة تسودها الألفة والتوافق، والتي توصل اليها الفنان في بحثه عن البواطن المشتركة لجميع العناصر تاركاً وراءه التناقضات الظاهرية للأشكال، مما يجعل الكل عبارة عن جزيئات صغيرة متجاورة ذات حركة ايقاعية انسيابية تعمل على نقل الرؤية من المساحة الصغيرة الى الأكبر، وتتخللها فراغات تدمج الفراغ الكبير مع الفراغات الصغيرة مما يجعل من المادة أو السطح سطح عديم الكثافة، ينتقل الى المشاهد بالاحساس بالخفة والنشوة[7] (شكل رقم 75).



شكل رقم (75)

يمثل الشكل الحلزوني بالنسبة للمسلم حالة الانطلاق من نقطة الى مسارات دائرية متسعة، وهذه الحالة تعبير عن التدرج في الانتقال من الواقع المادي الى العالم الميتافيزيقي. وهي تتشابه مع حركات الطواف التي تصل بالعابد الى لحظات من الاتصال بالله. وتتشابه هذه الايحاءات الدائرية مع احدى طرق التصوف والمتمثلة بالدوران حول النفس مع ترديد عبارات معينة من الذكر الى أن يفقد العابد وجوده في العالم المادي وينتقل بعقله وقلبه الى الاتصال مع الله، غير أن هذه الطرق تعتبر زندقة وخروج عن الدين عند بعض المحافظين[8].

وبالانتقال الى المعالجة اللونية في الزخارف النباتية نرى أن توزيع اللون معقد للغاية، استخدم من خلاله الألوان بتراكيب جديدة وكثافات متباينة، فاللون يساهم بشكل كبير في تنظيم العملية الايقاعية للتكوين، ويشكل مصدر بهجة وسرور في العمل. استخدم الذهبي والفضي كرمز للحضور الالهي، وأنشأت حوارات هادئة بين الألوان المتضادة، وظهرت علاقات أخرى من تعاقب الألوان وكثافتها. واستخدم أسلوب احاطة العناصر الزخرفية باطارين مختلفين في اللون بينهما فراغ طفيف، مما يشكل نوافذ تنفتح على عوالم حالمة.

الهوامش

1. الفايكنج: مصطلح يطلق بالغالب على ملاحي السفن والتجار والمحاربين الذين نشأوا في المناطق الإسكندنافية والذين هاجموا السواحل البريطانية والفرنسية وأجزاء أخرى من أوروبا في أواخر القرن الثامن إلى القرن الحادي عشر (793-1066).
2. Sweden, Malmo, and Liungman, 1991, P. 168-169.
3. Burckhardut, 1979, 56-57.
4. بكار، 1981، ص 274-284.
5. أنظر، قاجه، 2000.
6. مكداشي، 1995، ص71.
7. مكداشي، 1995، ص 289.
8. عبد الله، 1985، ص104-105.

الباب الثاني

الحالة الجرافيكية في الفن الاسلامي

الفصل الرابع

1. أسس التصميم الجرافيكي في الفن الاسلامي

1. أسس التصميم الجرافيكي في الفن الاسلامي[1]

مما سبق يمكن القول أن الفن الاسلامي من خلال أسلوب التعامل مع العناصر الزخرفية، سعى لايجاد أنماط تتلائم مع السكينة النفسية للمتلقي، لذلك نراه قد عمل على تطويع مواده وعناصره بما يتلائم مع الرؤية العامة للعمل، من خلال بلورة الجمال الظاهري للعمل الفني، وجعله وسيلة لادراك الجمال الباطني الذي يمكن اعتباره الهدف الأسمى للفن الاسلامي.

فالجمال المتمثل في العمل الفني الاسلامي جاء اشباعاً لرغبات دنيوية وروحية في نفس الفنان، وتتمثل الرغبات الدنيوية بالجانب الوظيفي الذي يحققه العمل من الناحية الظاهرية، والرغبات الروحية تتمثل في كون العمل وسيلة لبث الراحة والسكينة في نفس المتلقي، فالزخارف بأنواعها المختلفة اسقاطات لأفعال تعبدية، انسيابية الزخارف النباتية رحمة، وقوة الزخارف الهندسية حق ورهبة، واجتماع الانسيابية والقوة في الخط العربي، حكمة، وكأن الفنان هنا يتدرج في مستويات التعبد ابتداء من رحمة ربه حيث جعله مسلماً ينطق بالشهادة، ثم ينضبط مخافة ورهبة وأملاً برحمة الله في العبادة، ليصل الى مراتب الصفاء والحكمة. ان هذه الصياغة التي يقدمها الفنان لا تنجلي للناظر الا بعد التفكير العميق والتأمل في العمل.

من هنا يتضح أن الجمال بمفهومه الظاهري والباطني، يمثل الركيزة الأساسية في عملية تصميم العمل الزخرفي الاسلامي، والمنبثق من الرؤية الشاملة للوجود والمتمثلة بالانطلاق من الجزء للوصول الى الكل. وعليه يمكن أن نجمل الأسس التي سعى من خلالها الفنان المسلم لتحقيق غايته من العمل، والتي تشكل أسس التصميم الجرافيكي في الفن الاسلامي ان صح التعبير، بما هو آت:

1. النسبة والتناسب

في كل ما تقدم لاحظنا أن العنصر الزخرفي دائماً يتشكل ضمن دائرة، والدائرة محيط يبتعد عن المركز بمسافة ثابتة ومعلومة. والنقطة التي شكلت مركز الانطلاق هي وحدة التعبير عن المطلق، منها المنشأ واليها الرجوع، وهي الكل الذي لا أجزاء الا منه. ان العلاقة بين النقطة والدائرة هي التمثيل المرئي للشهادة في الاسلام، التي تعيد الوجود بكليته الى الله وحده، فهو المطلق وكل ما عداه لا يكون الا به، والعناصر الزخرفية دون استثناء تبدأ من النقطة التي تشكل بداية الوجود والتشكيل.

وتكرار النقطة بمسار محدد يكون الخط، الذي ينحصر بين نقطتين، وتعرض مسار النقطة لقوة تحركها انسيابياً لتعيدها الى مكان بدايتها فتكون الدائرة. والدائرة هي النقطة بشكل مكبر، فلو كانت النقطة من الجانب الفني أصغر ما يمكن الحصول عليه من أثر ناتج عن قلم أو فرشاة، فان الدائرة تكبير للنقطة مع تلاش في الكثافة الداخلية، لتكون جسماً شفافاً محصوراً بحركة النقطة الانسيابية. والدائرة تشكل البيئة الابداعية لمختلف العناصر الزخرفية، سواء في بنية العنصر الزخرفي، أو من خلال العلاقة الهندسية بين مركز الدائرة ومحيطها الذي ينتج عنه أشكال بسيطة ومعقدة تشكل البنية الأساسية في التصميم الزخرفي. أو من خلال توزيع العناصر مجتمعة و مكررة على المساحة، مما يشكل تركيبات بنيوية تفتح المجال لمزيد من الابتكار في الأشكال والعلاقات.

ان اعتماد الدائرة لتصميم العنصر الزخرفي، سمح للفنان بانتاج عناصر خاضعة لنسب معلومة، وذات تناسق شكلي متكامل، وكأن الفنان من خلال هذه العلاقات يجسد أن كل شيء خلق بقدر[2].

2. توزيع العناصر

اذا كان اعتماد الدائرة في تصميم العنصر الزخرفي يؤدي الى احترام النسبة والتناسب في اخراج العنصر، مما يدفع الناظر الى الانغماس في لحظات تذوق يغلب عليها السكينة والراحة كردة فعل على التوازن الشكلي في العمل الاسلامي، فان توزيع العناصر الزخرفية على المساحة يرسخ البعد الجمالي الظاهري عن طريق التوازن المرئي، والبعد الجمالي الباطني عن طريق القراءة التأملية التي يفرضها هذا التوزيع من خلال الدخول الى العمل من الخارج الى الداخل وبالعكس، أي رؤية العمل الفني كوحدة متكاملة، ثم الانتقال الى الأجزاء الأصغر فالأصغر، ثم الرجوع الى الوحدة الكلية. ويمكن أن نمثل هذه الطريقة في القراءة على شكل دوائر تتدرج في الصغر وصولاً الى النقطة، ثم الانطلاق من النقطة عبر دوائر متدرجة في الكبر حتى تشمل العمل بأكمله، وكما تنطبق هذه الطريقة على الادراك الحسي البصري، فانها تنطبق أيضاً على الادراك الباطني والمتمثل في الوصول الى المعاني الجوهرية لهذا الفن. ويشمل توزيع العناصر في العمل الفني على نوعين، التوزيع الكمي والتوزيع الكيفي.

أ. التوزيع الكمي

وهو السيطرة على الكتلة والفراغ في العمل الفني، من خلال العناصر المختلفة، ولوعدنا الى الخط العربي لوجدنا أن العلاقة بين الكتلة والفراغ جسدت من خلال الايقاع الذي وازن بين الحرف والفراغ الذي يحيط به، وبالتالي يكون قد ربط بين الشكل والخلفية في علاقة تبادلية، تحتل فيها المساحة الفارغة نفس الأهمية التي تحتلها المساحة المملوءة. أما في الزخارف الهندسية فنجد أن قراءة الشكل لا تتم الا من خلال المحيط الذي يستوعبه، فالنجمة لا تكون ثمانية الا اذا تم تحديد محيطها في ثمانية رؤوس متساوية. وتظهر النجمة شفافة اذا كان محيطها معتماً، أو معتمة اذا كان المحيط شفافاً، وبذلك تنشأ علاقة تبادلية بين الشكل والخلفية، بين الانقباض والبسط، بين الظاهر والباطن.

قد يكون التوزيع الكمي في الأشكال النباتية أعقد، فالأمر مرهون هنا بمسار الوحدة الزخرفية، وهو المسار اللولبي أو الحلزوني، والذي يمكن أن يكون منفرداً أو مزدوجاً، متشابكاً أو متنافراً مع مسار آخر، فلا بداية ولا نهاية معروفة، كأنه تيه في عالم الابداع والخلق. والأمر الثاني الذي يحكم التوزيع هو الشكل الزخرفي بحد ذاته، والمتفرع من المسار اللولبي، فيظهر وكأنه انفتاح للمسار في حركات توالدية، تشتق أصولها من عناصر طبيعية معروفة، لتصبح تأويلاً لنباتات أخرى في عالم آخر، بعد صقلها وتهذيبها لتمثل الشيفرة الصحيحة لهذا العالم. ان التوزيع هنا يكون للشكل اللولبي على المساحة، ومن خلال البنية التي يفرضها توزع العناصر الأخرى، التي يتم بواسطتها السيطرة على التوازن النهائي للعمل.

ب. التوزيع الكيفي

يقصد بالتوزيع الكيفي، التوزيع اللوني المتوازن على عناصر العمل، بالاضافة الى الموازنة بين الظل والضوء. فقد عمل الفنان على توزيع الألوان على العناصر بشكل متوازن مع انعكاسات الظلال، وهذه المعالجة أدت الى الاحساس بثقل الكتلة المزخرفة، والشعور بشفافية الظلال والتعبير عن الفراغ حسب التقنية المستخدمة. ويعبر "تيتوس بوركهاردت" عن حالة التوازن هذه في مقالة له بعنوان أسس الفن الاسلامي حيث يقول: "فالمادة الخام -إن جاز التعبير- تم تخفيفها في العمارة الإسلامية وتحولت إلى شفافة بسبب الزخارف النباتية وأشكال المقرنصات التي حفرت فيها والتي تقدم آلافاً من الإمكانات للضوء، مضيفة على الحجر والجص صفة الجواهر الثمينة. فالأرْوقة في فناء ما في قصر الحمراء[3] على سبيل المثال، أو في مساجد معينة في المغرب العربي، قائمة في صمت تام، وتبدو في الوقت نفسه وكأنها منسوجة من تموّجات من النور، أو أنها نور يتبلور وكأن صميم جوهرها ليس حجراً بل هو النور الإلهي، العقل الإلهي المبدع الذي يكمن إبداعه الخفي في كل شيء".

3. الربط بين المساحات الزخرفية والأسطح

ان كثرة العناصر الزخرفية واتساع المساحة المزخرفة في أي عمل فني، بالاضافة الى امكانية الابتكار في العناصر الزخرفية والتشكيل، مكنت الفنان من تغطية أي مساحة وعلى أي سطح مهما كانت المادة، دون التأثير على جمالية العمل الفني، ودون أي نشاز جراء تعدد المواد أو الأسطح المزخرفة. وهذه صفة هامة لعناصر الفن الاسلامي حيث بالامكان تطويعها ضمن أي تقنية أو مادة. بل على العكس فان المواد والتقنيات الجديدة تفتح المجال لمزيد من الابداع ومزيد من مفرادات التصميم الاسلامية التي تضاف الى الرصيد الحالي. فيصبح بالامكان تطويع زخرفة في مادة أو من خلال تقنية محددة لتلائم مادة أخرى بتقنية جديدة.

4. الوحدة في الكل والكل في الوحدة

بالرجوع الى النقطة الأولى في هذه الأسس والخاصة بالنسبة والتناسب، نخرج بعلاقة رياضية بين الجزء والآخر، وبين الجزء والكل، الأمر الذي يشكل مبدأ أساسي في تقيم الاحساس بالجمال لدى الناظر.

ان علاقة الجزء بالجزء، والجزء بالكل أمكن التعبير عنها من خلال التكرار، فالفنان لا يعمد الى ايجاد التصميم جملة واحدة وانما هي وحدة في البداية، تبدأ من نقطة غير قابلة للتقسيم، الى دائرة الى أشكال، ثم تكرارات وتكوين، وجميع عمليات التكرار خاضعة لقوانين رياضية وهندسية، مما يجعل الوحدة البسيطة كياناً متكاملاً، يحمل قيماً فكرية وجمالية بصورة أشمل.

هذا التواتر المتناسق للعناصر البسيطة، يعمل على خلق ايقاع متراكب يبدأ من البساطة وينتهي الى التعقيد، ضمن مسيرة جمالية متدرجة من الجمال الواقعي الى صعود المشاعر والأحاسيس في معارج الجمال الباطني، عندها يشعر الناظر بمقدار وجوده النسبي ضمن الدائرة الكونية، وفي هذا الشعور توحد مع الوجود المطلق. كانت نقطة فخط فدائرة، وقد تتحول الى عبارات تسبيح تحوم في دواخل النفس البشرية، اذا ما أحسن فهم عناصر هذا الفن ومبادىء التصميم فيه.

5. منهج التأليف بين العناصر

نلاحظ في الفن الاسلامي اجتماع أكثر من عنصر من أنواع مختلفة من الزخارف، فنرى الزخارف الكتابية مع الهندسية والنباتية مع الكتابية، وقد يجتمع الثلاثة في الصفحة الواحدة. ان منهج التأليف الذي يسمح بهذا الاندماج هو البحث عن الجواهر المشتركة للأشياء، أي ترك الشكل الخارجي، وتمثيل الجواهر، والجواهر دائماً متشابهة واختلاف كل جسم عن الآخر باختلاف التأليف، والتأليف بين العناصر المختلفة يتم وفق شبكة تنظيمية تعمل على توزيع العناصر على المساحة بصورة متكافئة تتحقق من خلالها أسس التصميم المعهودة من اتزان وايقاع ووحدة وتباين.

ان عناصر التصميم التي عالجتها هذه الدراسة، تظهر تميزها الشكلي والوظيفي، فهي عناصر واضحة مباشرة، مختزلة، تحمل معاني ومفاهيم ويمكن أن تحمل المزيد من خلال اعادة صيغاتها أو تشكيلها مع عناصر أخرى، وتظهر قابلية ومرونة كبيرة للانصياع لقوانين الحركة والتباين، والانصهار في المادة ضمن التقنية الخاصة بها. ومن هنا كان تطويعها ضمن التقنية الحديثة ولغة عصر هذا الزمان، وهو الباب الثالث في هذا البحث.

الهوامش

1. مصباحي، التكرار والتماثل في الفنون الزخرفية، مجلة حراء، العدد 8، 2007، بتصرف.
2. اشارة الى قوله تعالى في سورة القمر، الآية 49: "انا كل شيء خلقناه بقدر"
3. قصر الحمراء: من روائع الآثار الاسلامية في الأندلس، بني في عصر دولة بني الأحمر، وتتجسد فيه العبقرية الاسلامية من خلال زخارفه وبناؤه المعماري.

الباب الثالث

تطبيقات عملية من خلال برامج الكمبيوتر

1. المقدمة
2. منهجية العمل في التطبيق العملي
3. أهداف البرنامج العملي
4. برنامج Adobe Illustrator
5. اللوحات

المقدمة

تميز الفن الاسلامي منذ بداية تكوينه بمسايرة المواد والتقنيات المختلفة، والتي تتعرض للتطور والتبدل على مر العصور. فمن استعمال الرق والعظم للكتابة، وقلم القصب كأداة، الى استخدام الخشب وأدوات الحفر، الى الخيوط والنسيج والرسم على الخزف، والنقش على المعدن، وغيرها من التقنيات التي تماهت فيها العناصر الزخرفية الاسلامية بفضل قدرتها على التجسد من خلال المواد المختلفة. والحقيقة أن هذا التنوع في استعمال المواد المختلفة لابراز نفس العنصر الزخرفي دون نشاز أو اخلال في صفاته الشكلية، يؤكد مدى مرونة العناصر الزخرفية الاسلامية للتآلف مع المواد والظهور دائماً بنفس المظهر الشكلي الذي يخدم الجانبين الوظيفي والجمالي. ومن ناحية أخرى يمثل استخدام المواد والتقنيات المختلفة في الفن الاسلامي، قدرة هذا الفن على التواصل مع الزمان والمكان، الأمر الذي منحه الاستمرار لقرون طويلة.

من هنا برزت فكرة ادخال العناصر الزخرفية الاسلامية في التقنية الحديثة الخاصة بتصميم الجرافيك، كاستمرار لنهج الفن الاسلامي في التعامل مع المواد والتقنيات المتطورة، والمتمثلة في برامج التصميم الخاصة بالكمبيوتر الذي أصبح الأداة الرئيسة لاعداد التصميم واجراء عمليات المعالجة الجرافيكية لأغراض الطباعة أو العرض المرئي. وهذا الأمر من شأنه أن ينشر ثقافة التصميم في الفن الاسلامي، أملاً في اضفاء الهوية على الأعمال الجرافيكية الحديثة، والتي تظهر تبعيتها الغربية في أحيان كثيرة.

انتهت الدراسة الى أن عناصر الزخرفة في الفن الاسلامي ومن خلال تكوينها الشكلي، تحمل الصفات الجرافيكية التي تؤهلها لدخول عالم التصميم، فهي أشكال واضحة ومباشرة ومختزلة، وتحمل مضمون فكري وثقافي، ويمكن أن تحمل معاني مكثفة فتصبح رمزاً، وبناؤها الشكلي يتيح للمصمم حرية التعبير، بالاضافة الى المضمون الجمالي الذي تجسده. لذلك كان من الممكن التعامل مع الزخارف الاسلامية من خلال برامج التصميم، حيث يمكن رسمها حسب أسلوب البرنامج دون احداث نشاز أو اخلال في الشكل.

ان تطويع العناصر الزخرفية ضمن التقنية الحديثة يمكن من توظيفها ضمن أي وسيلة للعرض المرئي أو المطبوع، فيمكن أن تشكل الوحدة الزخرفية جزء من شعار لشركة، أو أن يكون الحرف بعد تعديله عنصر من عناصر التكوين في ملصق، وطواعية الأشكال الزخرفية الاسلامية تسمح لها بالتوظيف ضمن التخصصات الانتاجية المختلفة من صناعية وغذائية و تجميلية أو دوائية وغيرها، وهنا يبرز دور المصمم من خلال فهمه للموضوع الذي يعالجه، ولخصوصية التكوين والدلالة في العناصر الزخرفية.

منهجية العمل في التطبيق العملي

يتخذ التطبيق العملي لهذه الدراسة جانبين، الأول يهدف الى ادخال العناصر الزخرفية ضمن مفردات البرنامج، حيث يمكن التعامل معها كأي مفردة أصلية يتضمنها البرنامج وبالتالي استخدامها من أي شخص وان كان لا يحسن رسم الوحدة الزخرفية الاسلامية. والجانب الثاني هو تطبيق امكانيات البرنامج على الوحدة الزخرفية، الأمر الذي يفتح المجال لابداعات جديدة في مجال التكوين والشكلي والتوزيع على المساحة. مع ملاحظة احتفاظ العناصر الاسلامية بطابعها الأمر الذي لا يتم الا اذا كنا على ادراك بمعاني هذه الأشكال ومنهجية بنائها.

أهداف البرنامج العملي

يهدف البرنامج العملي الى تحقيق عدة أهداف حسب التالي:

1. اطلاع المهتمين بمجال تصميم الجرافيك على آلية تطويع العناصر الزخرفية في برامج التصميم ضمن مفهوم بنائها الشكلي والجمالي، والخاضع للفكر الاسلامي.
2. تسهيل آلية العمل ضمن الامكانيات التي توفرها برامج التصميم.
3. سهولة الحصول على أكثر من نموذج للوحدة الواحدة في وقت قصير نسبياً مقارنة مع الطريقة اليدوية.
4. امكانية التغيير والتعديل في عناصر الوحدة الزخرفية، أو في التصميم الكامل في اللون والشكل.
5. اجراء تغيرات في موقع الوحدة الزخرفية، فغياب الوسيط المادي، ووجود الوسيط المرئي يسهل من هذه العملية.
6. اعداد المخططات الزخرفية المختلفة بسهولة ولأي غرض.

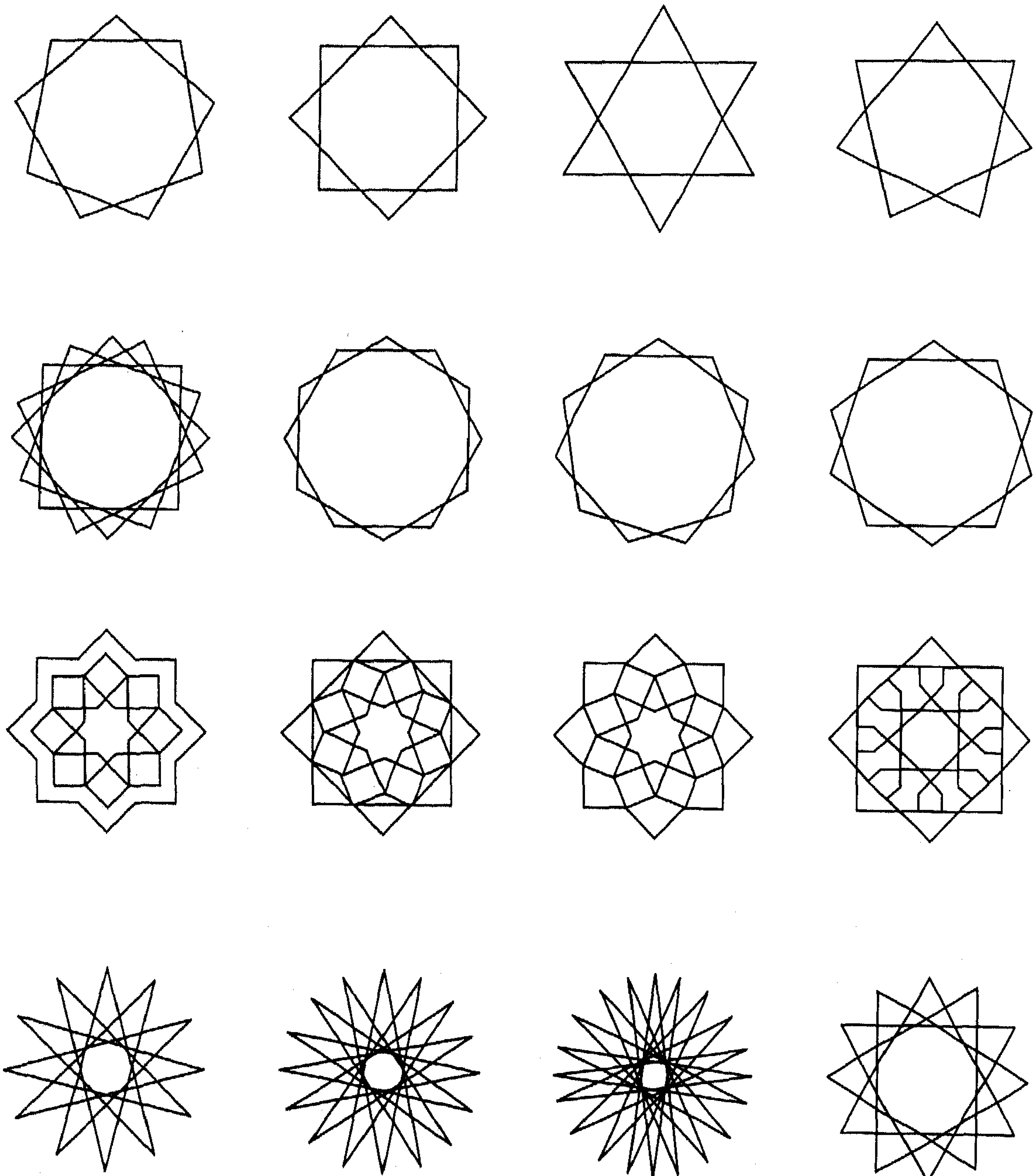
برنامج Adobe Illustrator

ينتشر في عالم تصميم الجرافيك العديد من البرامج الخاصة بالتصميم، قد يختص كل برنامج بمعالجة جانب معين من الجوانب الجرافيكية، كمعالجة الصور والأشكال، والرسوم المتحركة. ويعتبر برنامج Adobe Illustrator المطور من شركة Adobe، من أكثر برامج التصميم أهمية حفي عالم الجرافيك الالكتروني، نظراً لاستخدامه من قبل عدد كبير من المصممين في أرجاء العالم لرسم وتصميم الشعارات والرسوم التوضيحية والتصاميم بشكل عام، ونظراً للامكانات الكبيرة التي يقدمها للمصمم، وبرنامج Adobe Illustrator متخصص في رسم الأشكال بدقة كبيرة لاعتماده على نظام الرسم Vector Draw حيث يمكن تكبير وتصغير العمل الفني دون التأثير على درجة وضوحه أو نسبة أجزائه الى بعضها. لذلك تم اعتماده للتطبيق العملي في هذه الدراسة.

ويمكن اجمال مميزات هذا البرنامج بما هو آت:

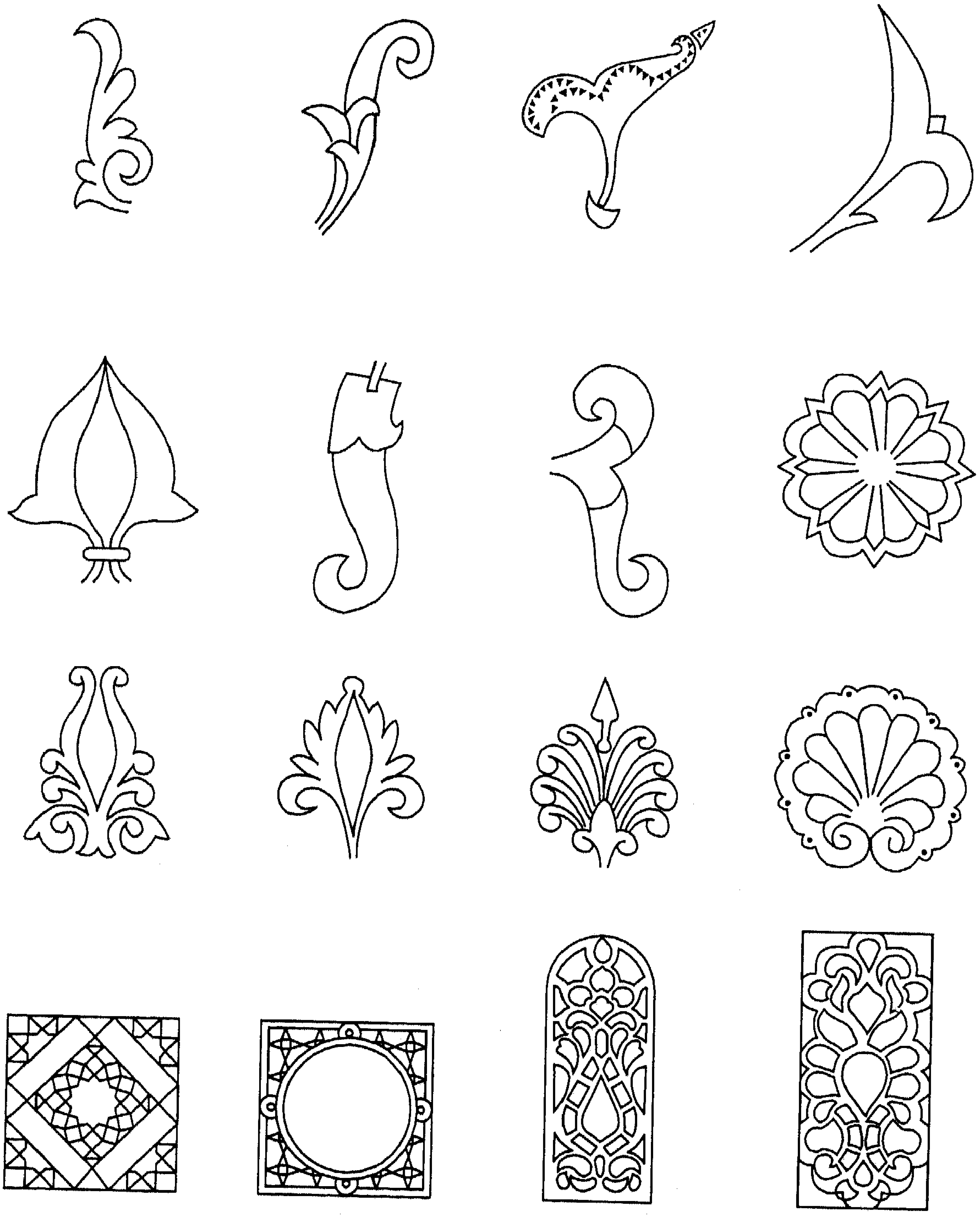
1. يتوافق Adobe Illustrator مع أنظمة الحاسب الآلي IBM و Apple Macintosh.
2. يمكن من خلاله حفظ الملفات بصيغ تخزينية تمكن من استخدام الملفات على برامج أخرى.
3. يوفر امكانية الرسم الحر من خلال أدوات كثيرة يمكن التحكم بحجمها وقياساتها.
4. يمكن من خلاله تجهيز التصميم لأغراض الطباعة أو العرض المرئي.
5. يمكن من خلاله تجهيز تصاميم تناسب المواقع الالكترونية.
6. يوفر دقة عالية في مجال الرسم من خلال استخدام طريقة الرسم Vector Draw.
7. يوفر البرنامج تحت مسمى Window امكانية استخدام الوحدة الزخرفية كشكل جاهز للاستخدام والتوظيف من قبل أي مستخدم بشكل Sample أو Brush أو Symbol.
8. تظهر الرسومات المطبقة من خلال هذا البرنامج بصورة جيدة في الطباعة.
9. يتيح اجراء الكثير من المؤثرات اللونية والشكلية على العنصر.

اللـوحـات

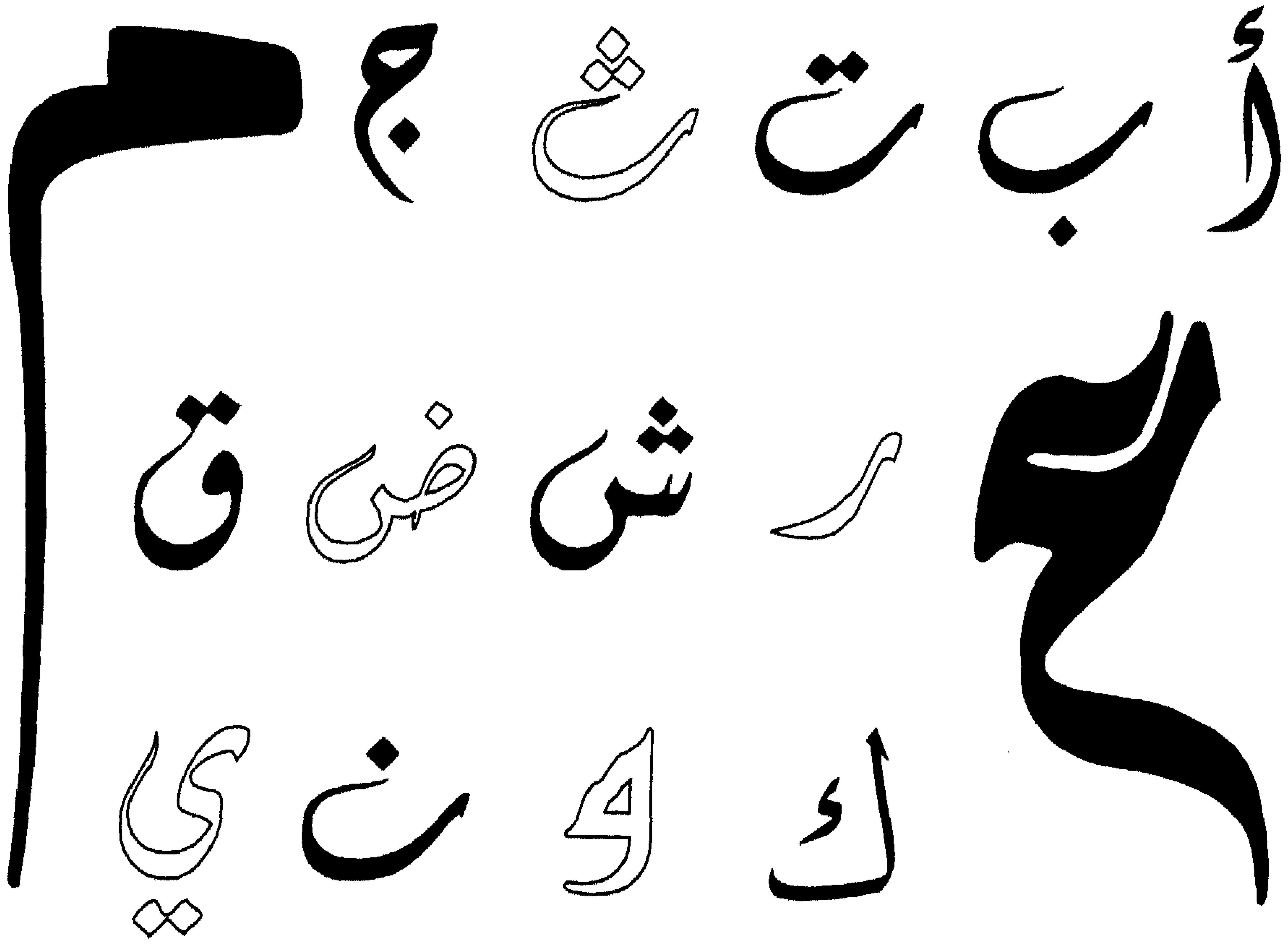


لوحة رقم (1)

ادخال الوحدات الزخرفية الى برنامج التصميم عن طريق الرسم بالأدوات التي يوفرها البرنامج. وتشكل اللوحات رقم (1) و (2) و (3)، **حيث تصبح الوحدة الزخرفية شكل مكون من خطوط مستقيمة أو منحنية، ويمكن** التعامل معها من حيث التكبير والتصغير والتكرار واضافة اللون بسهولة.

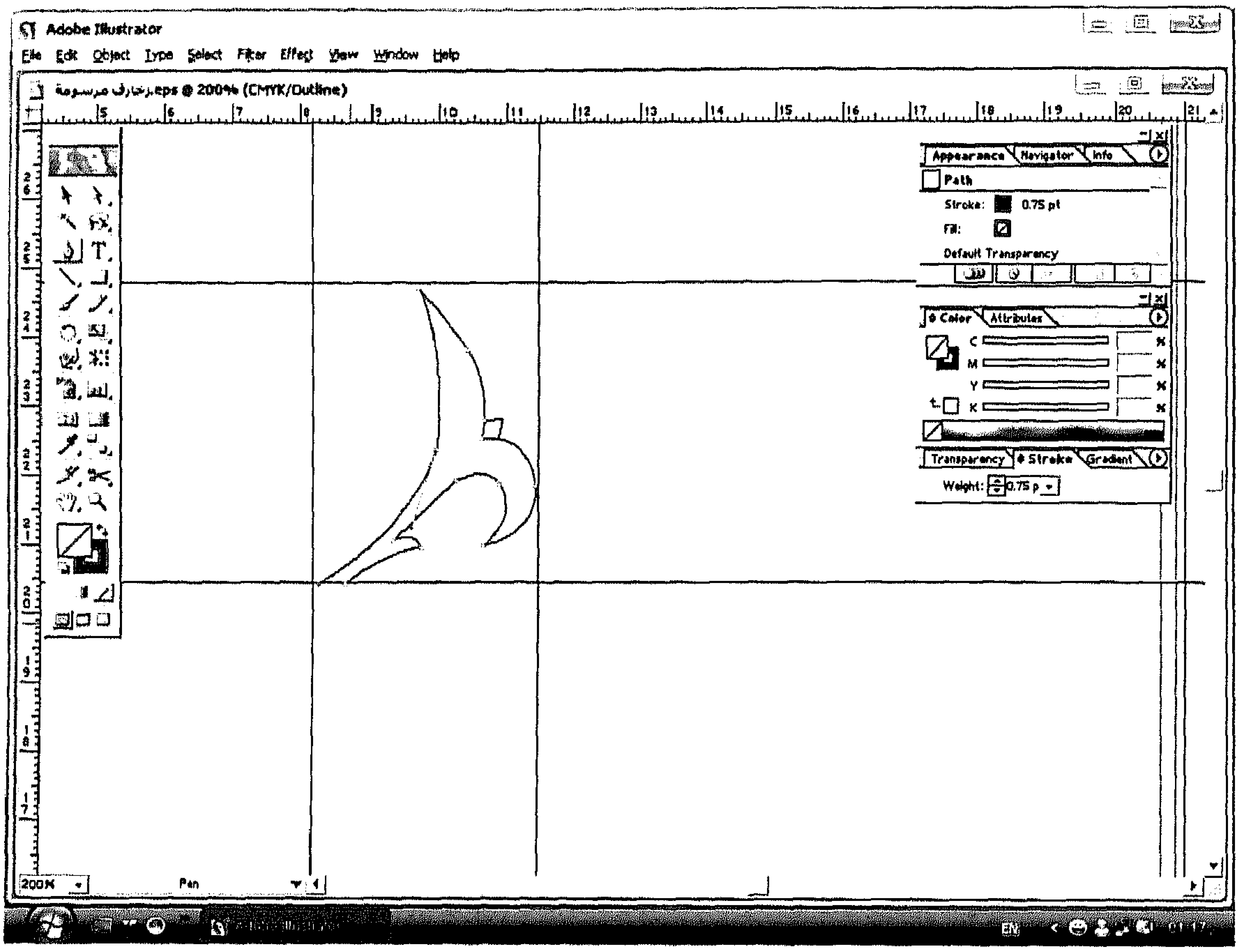


لوحة رقم (2)



لوحة رقم (3)

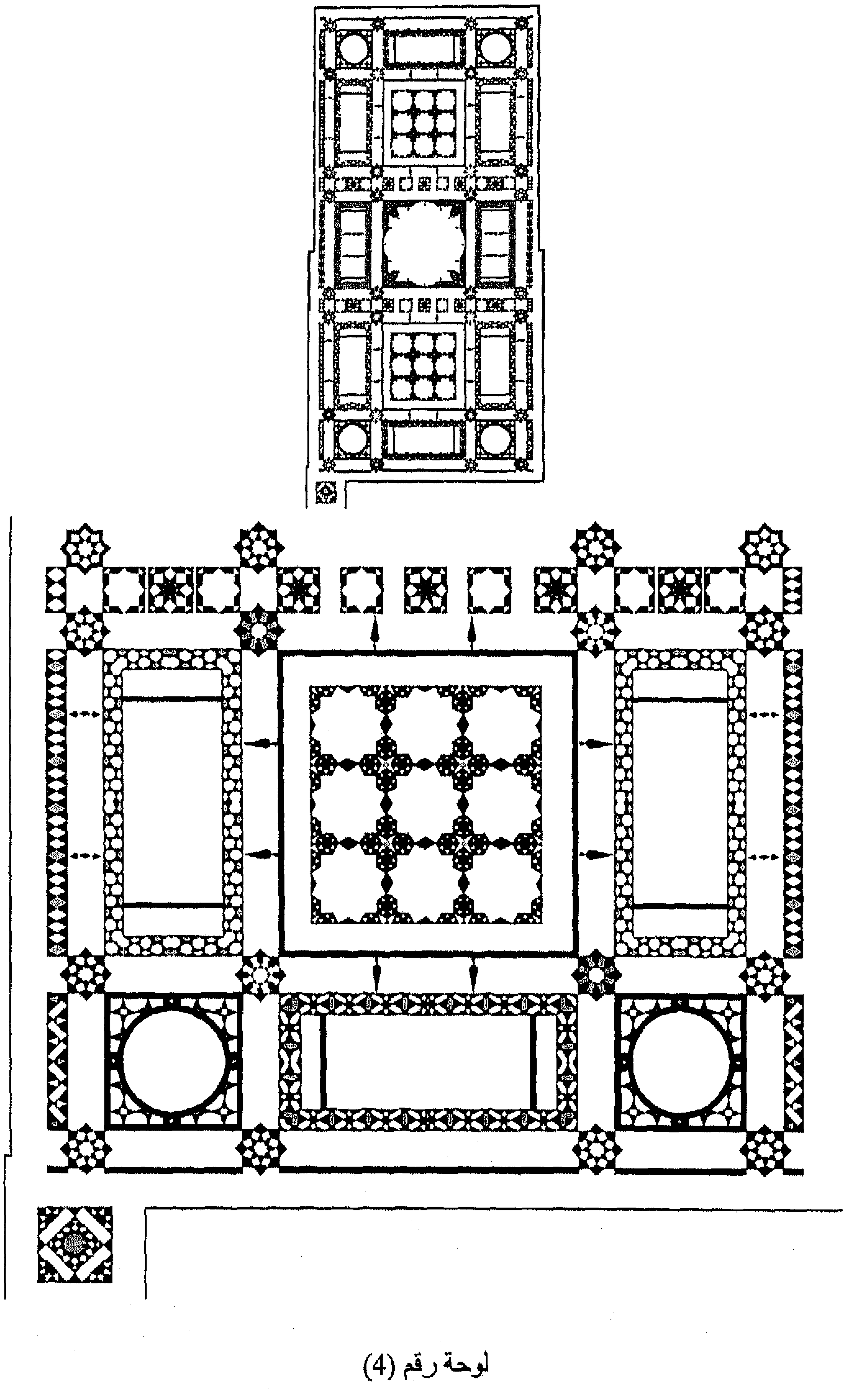
يتحول الخط العربي في هذا البرنامج من Font الى Object حيث يتم التعامل معه كأي شكل مرسوم ضمن أدوات الرسم التي يوفرها.



صورة رقم (33)

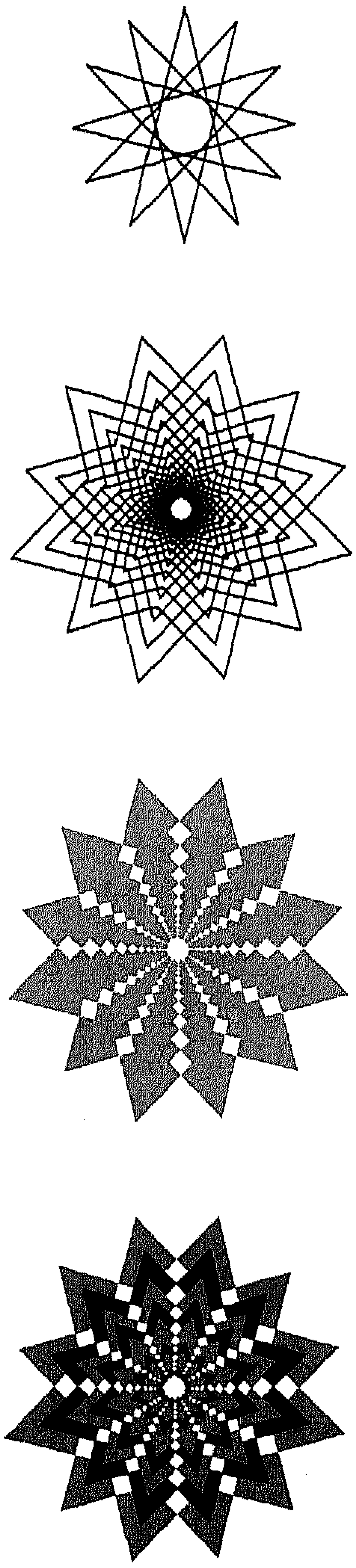
تم رسم اللوحات (3،2،1) بواسطة الأداة Pen Tool والموجودة في Tool Bar، كما توضح الصورة رقم (33).

يمكن الاستفادة من برنـامج Adobe Illustrator في اعداد المخططـات الزخرفية لأي سطح يراد تغطيـة بالزخارف والخطوطو العربية كما في اللوحة رقم (4) حيث استخدام البرنامج لاعداد المخطط الزخرفي لاحدى قاعات قسم الحرملك في أحد بيوت دمشق القديمة.

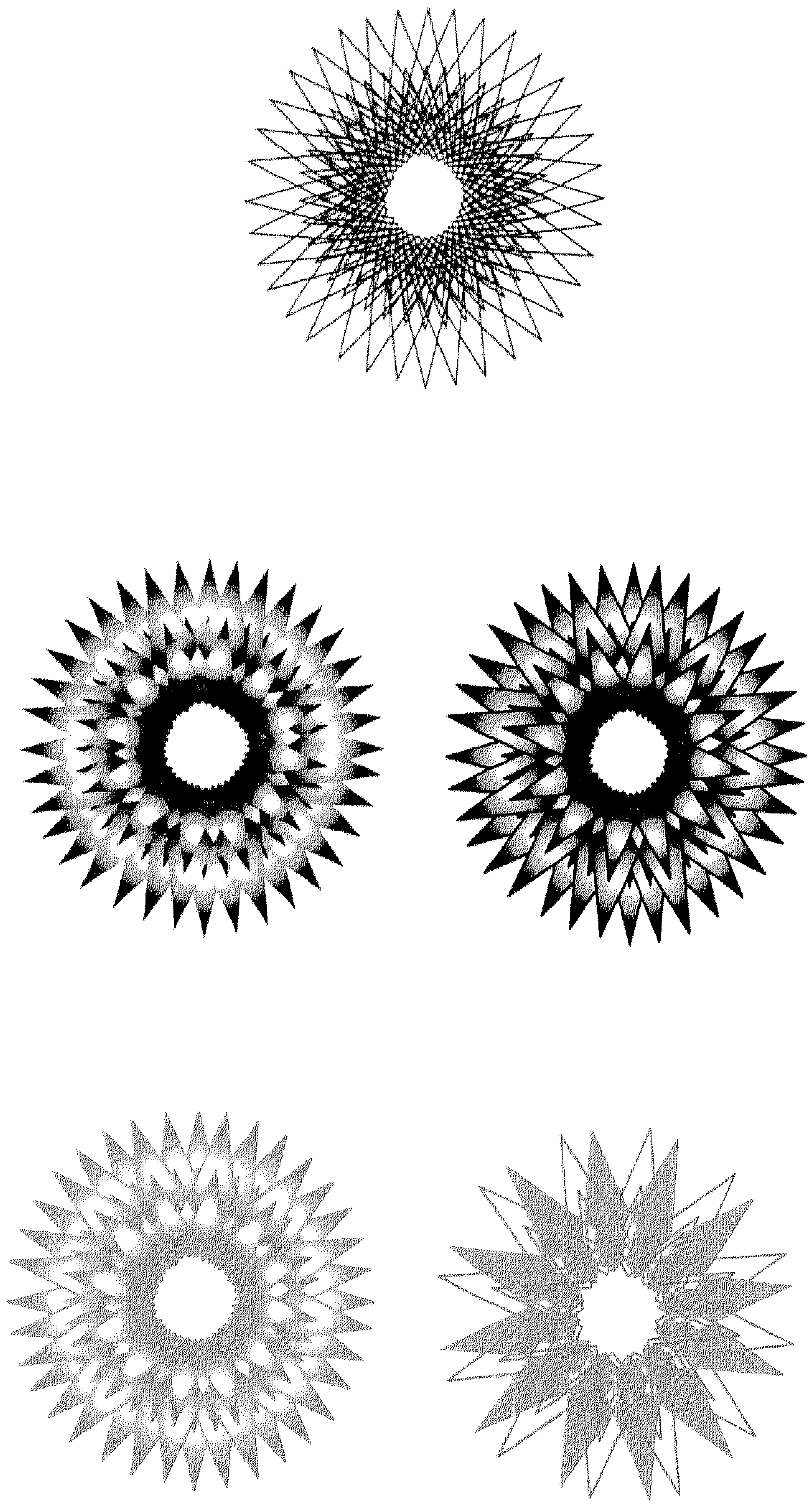


لوحة رقم (4)

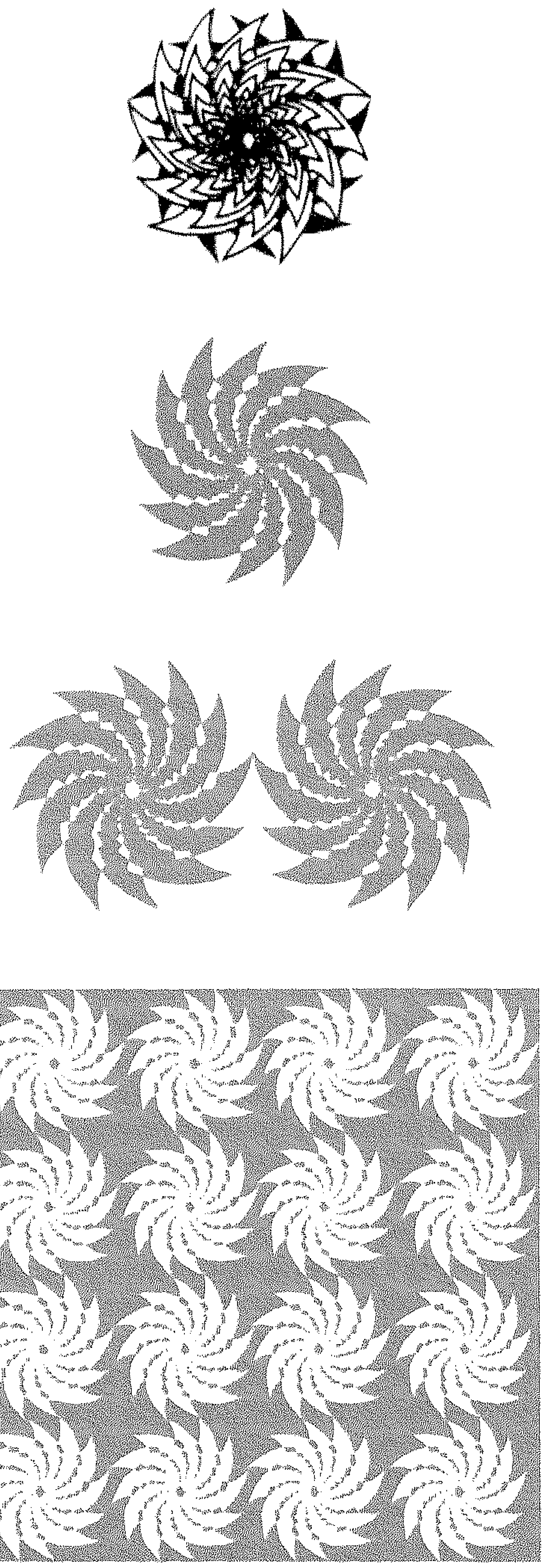
كما يمكن من خلال برنامج Adobe Illustrator ابتكار أشكال عديدة من النجوم والتأثيرات اللونية التي يوفرها البرنامج مما ينتج أشكالاً جديدة لا يمكن الحصول عليها من خلال التطبيق والرسم اليدوي، واللوحات 5- 8.



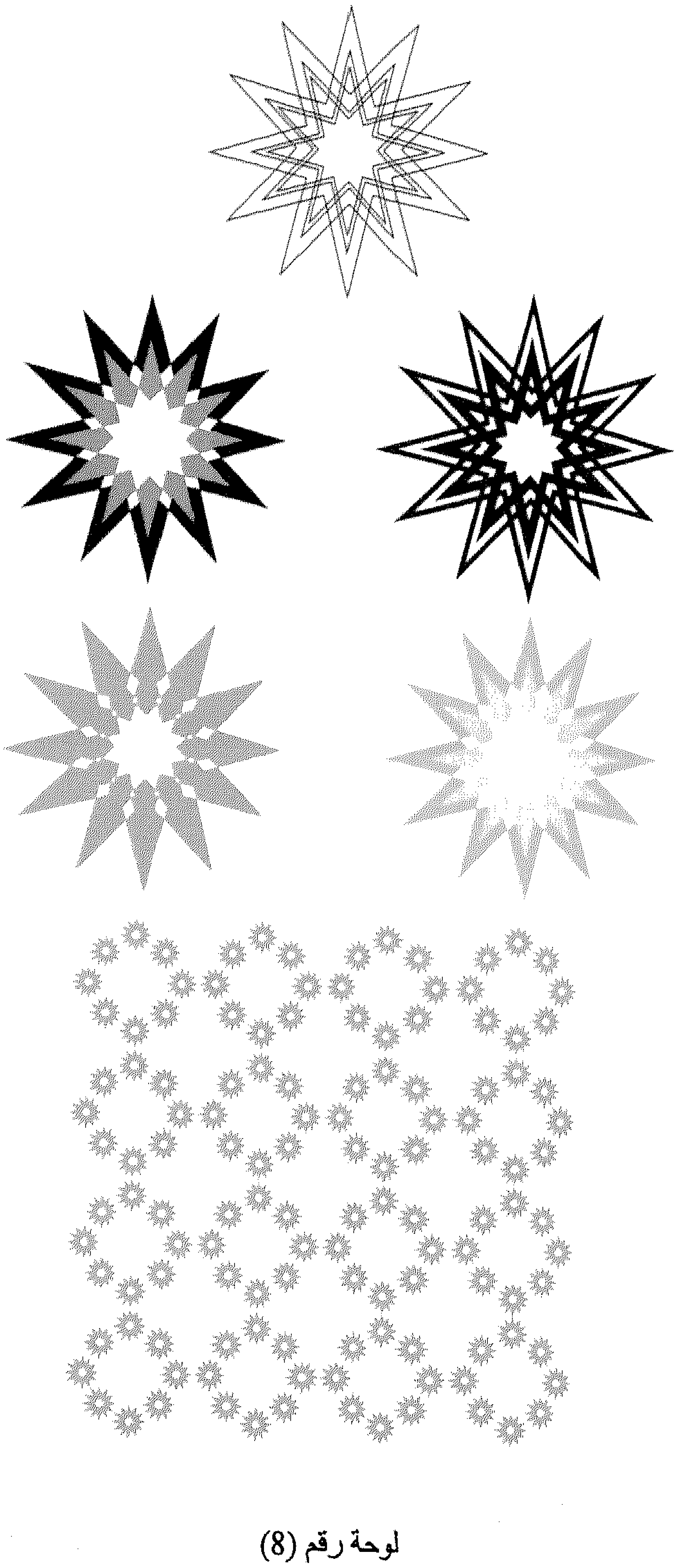
لوحة رقم (5)



لوحة رقم (6)

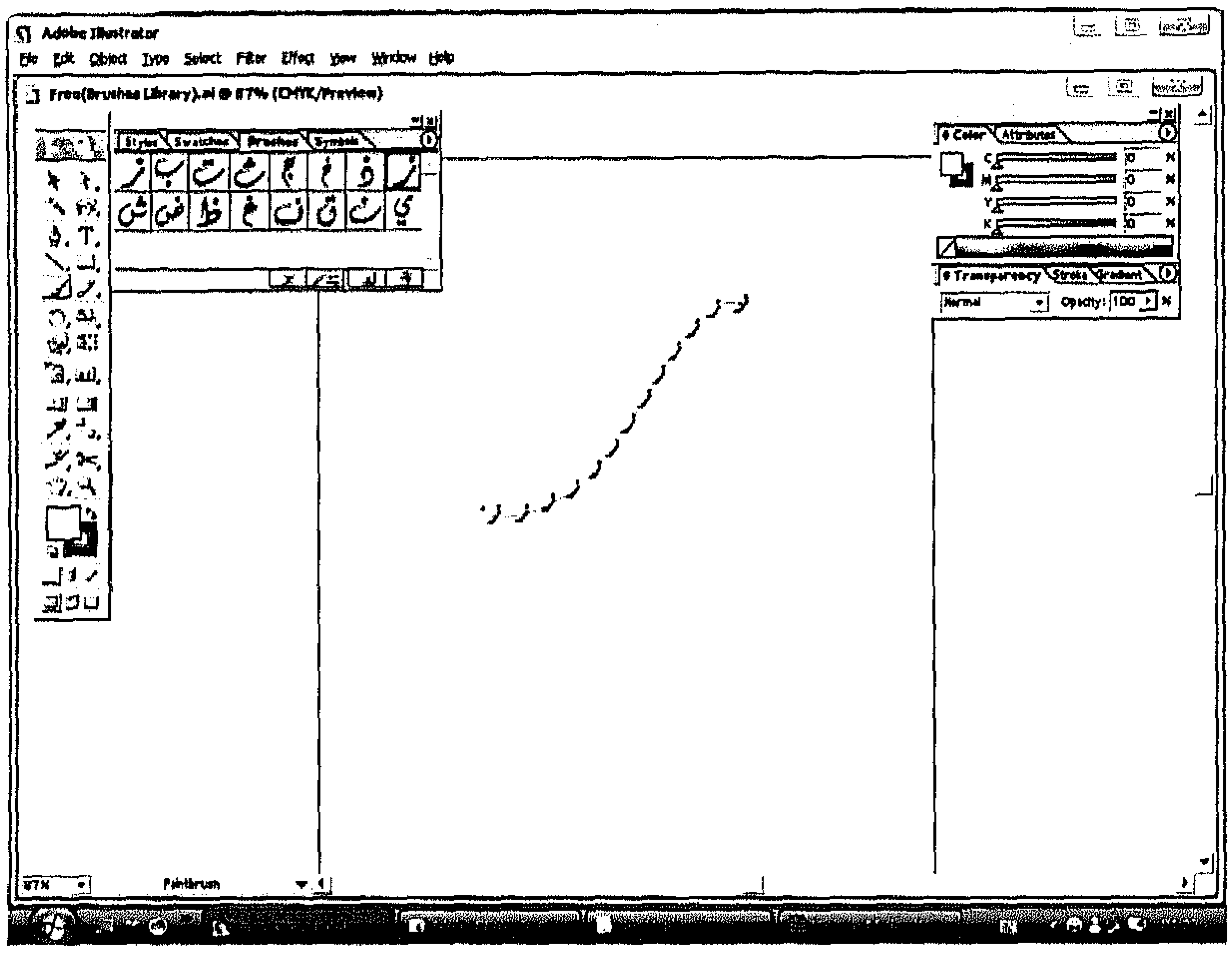


لوحة رقم (7)

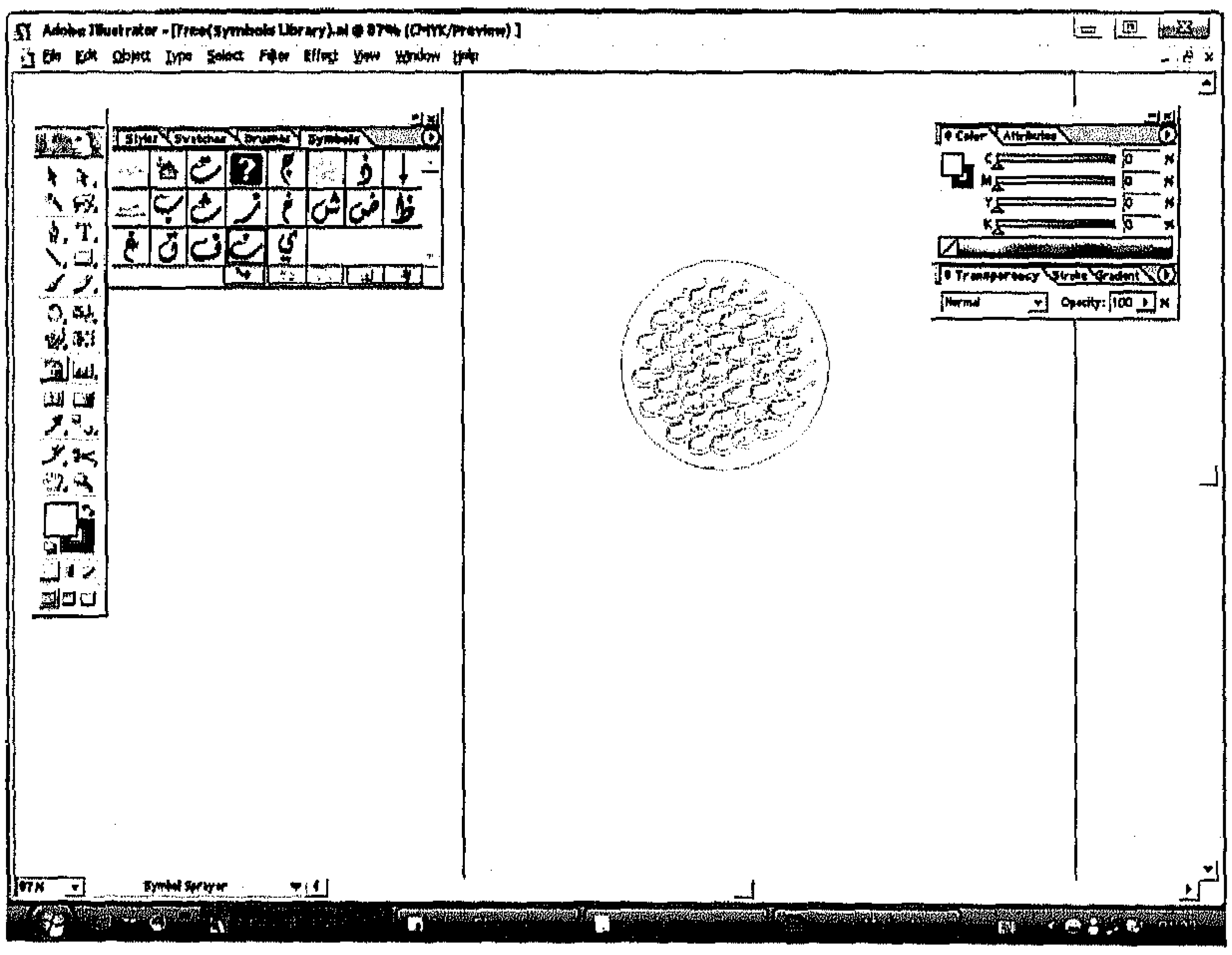


لوحة رقم (8)

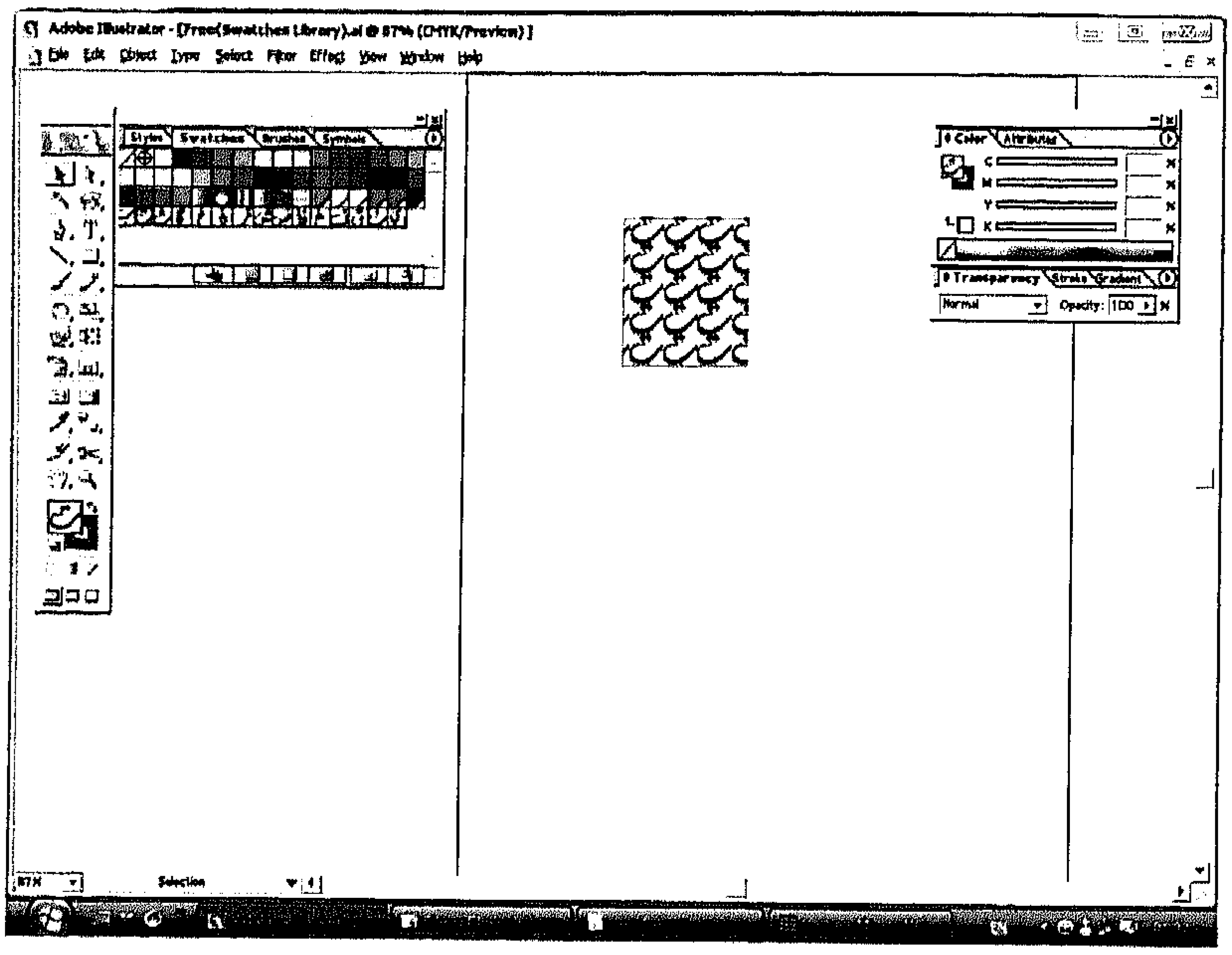
ويمكن أيضاً ادخال الوحدات الزخرفية بعد رسمها لتكون جزء من البرنامج بحيث تنفذ عليها جميع التأثيرات الناتجة من أدوات البرنامج وذلك من خلال تعريفها بنوافذ الـ Swatches, Brushes, Symbols، بحيث يمكن الاحتفاظ بهذه الأشكال ضمن مكتبة البرنامج والعودة اليها في أي وقت. والصور من (34-42) توضح ذلك.



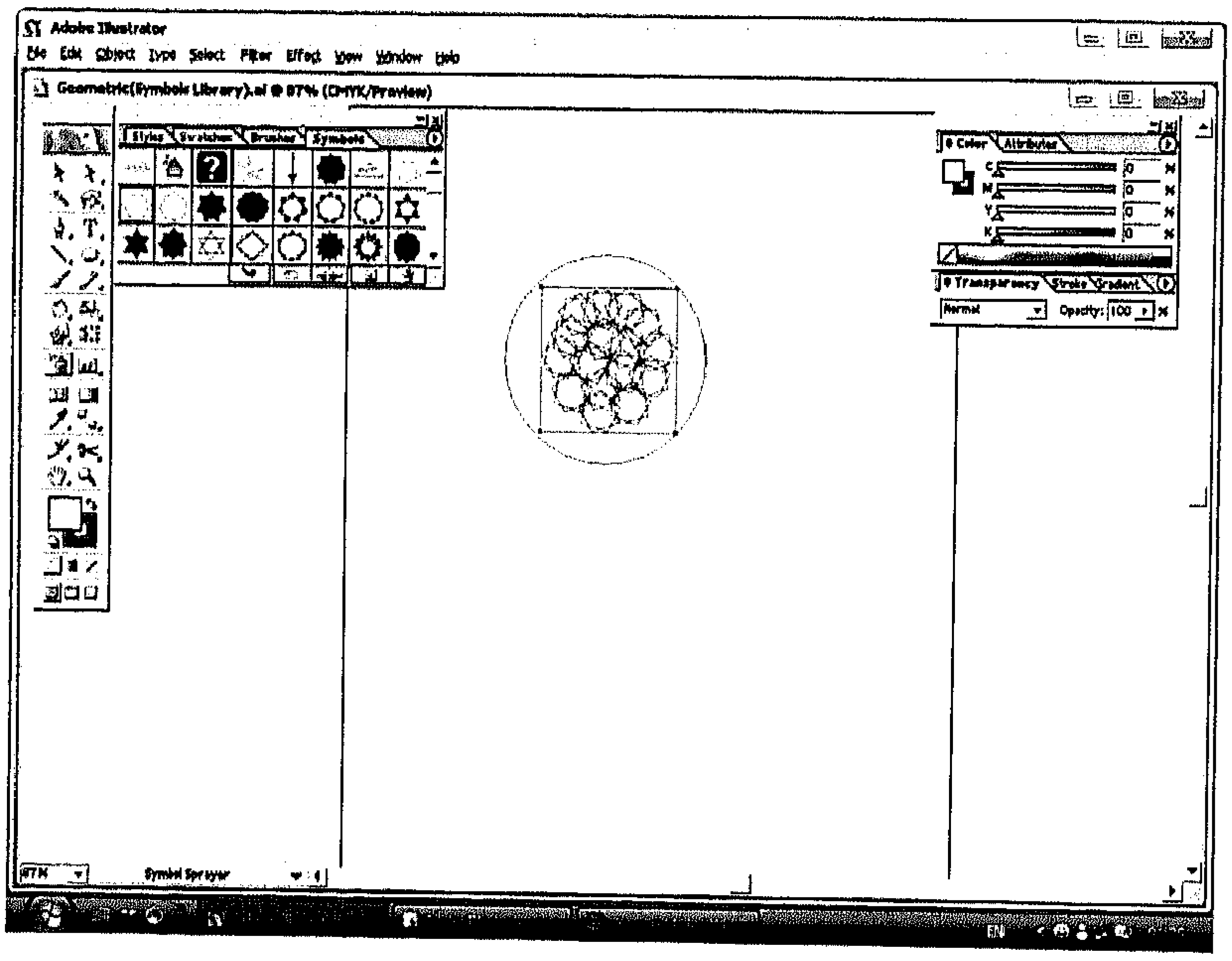
صورة رقم (34)



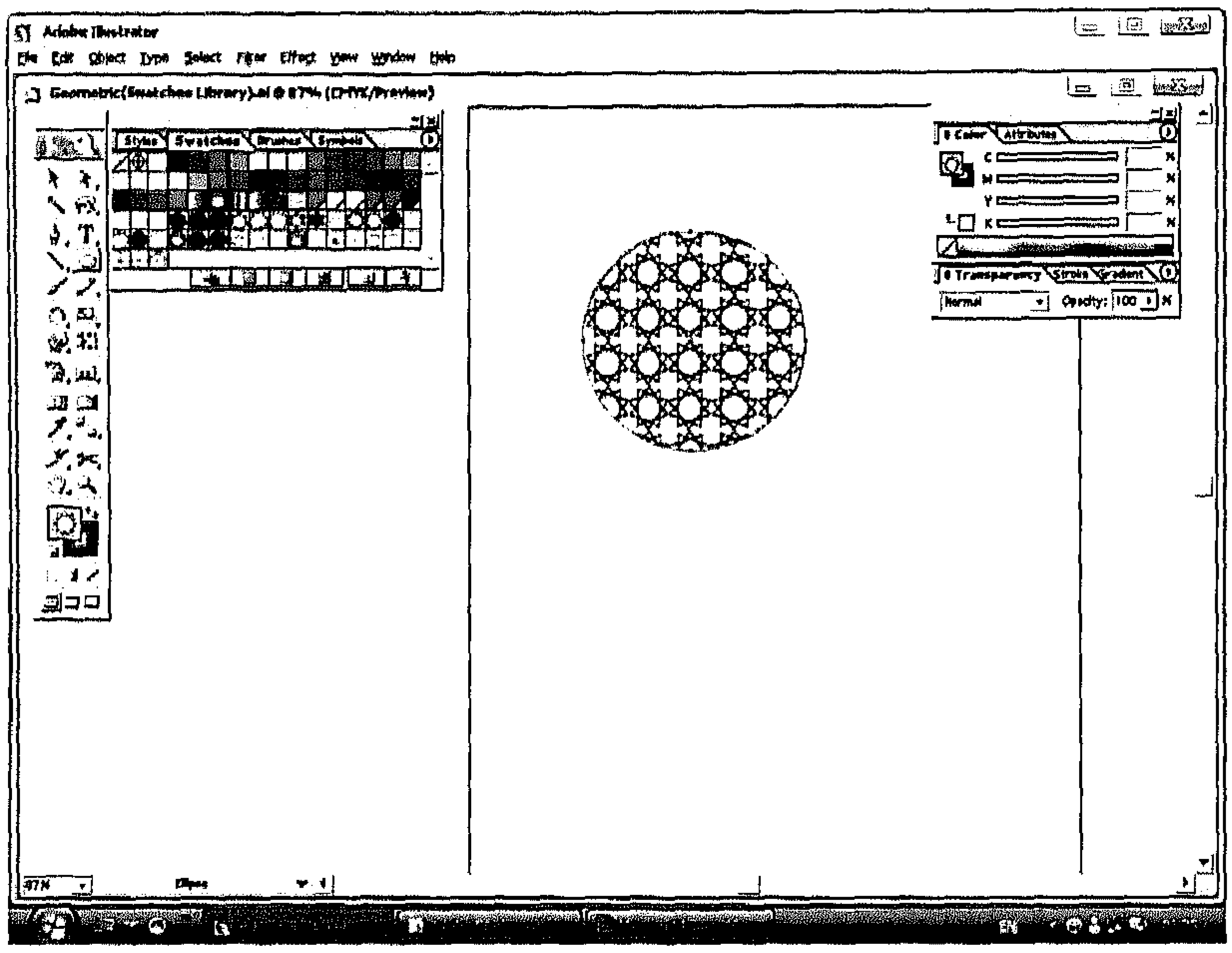
صورة رقم (35)



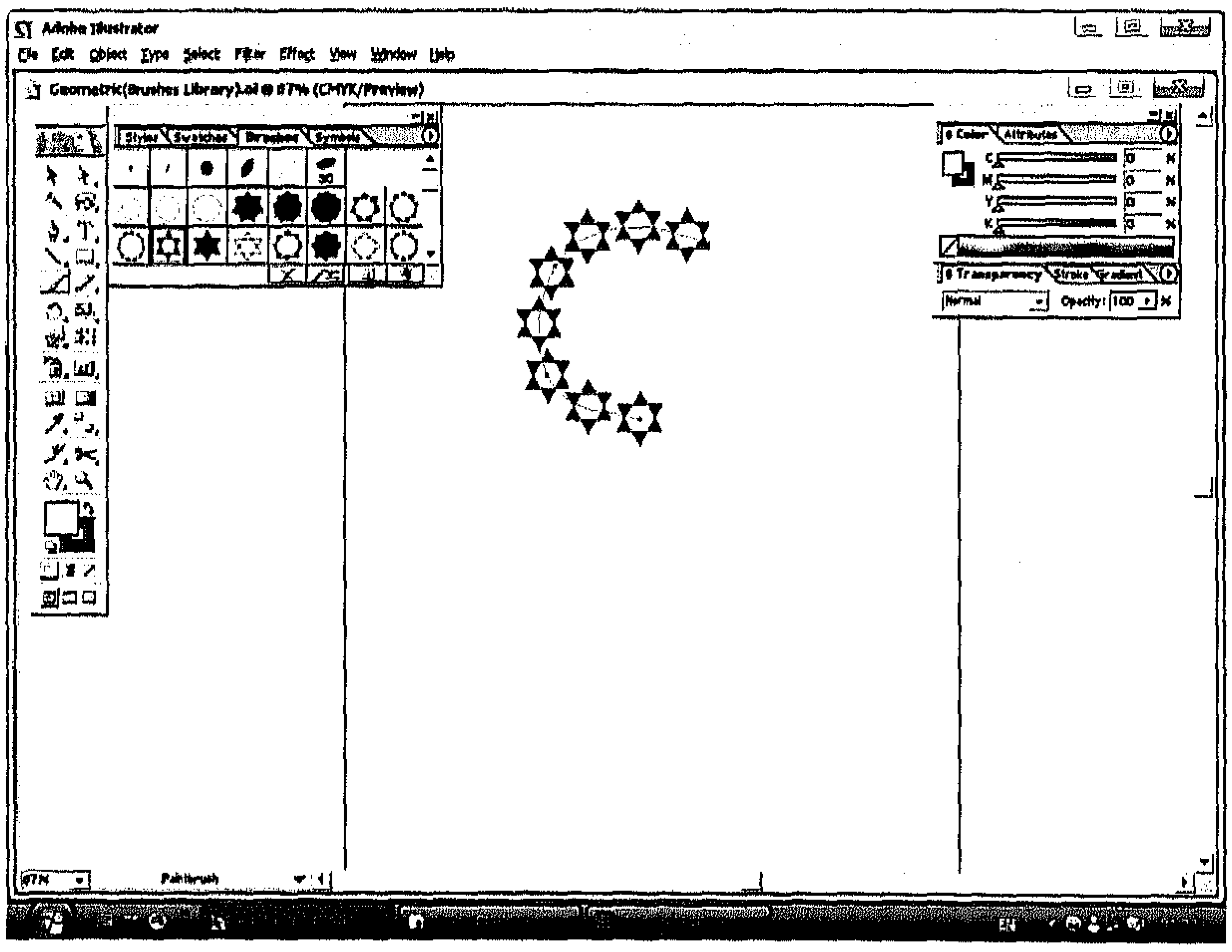
صورة رقم (36)



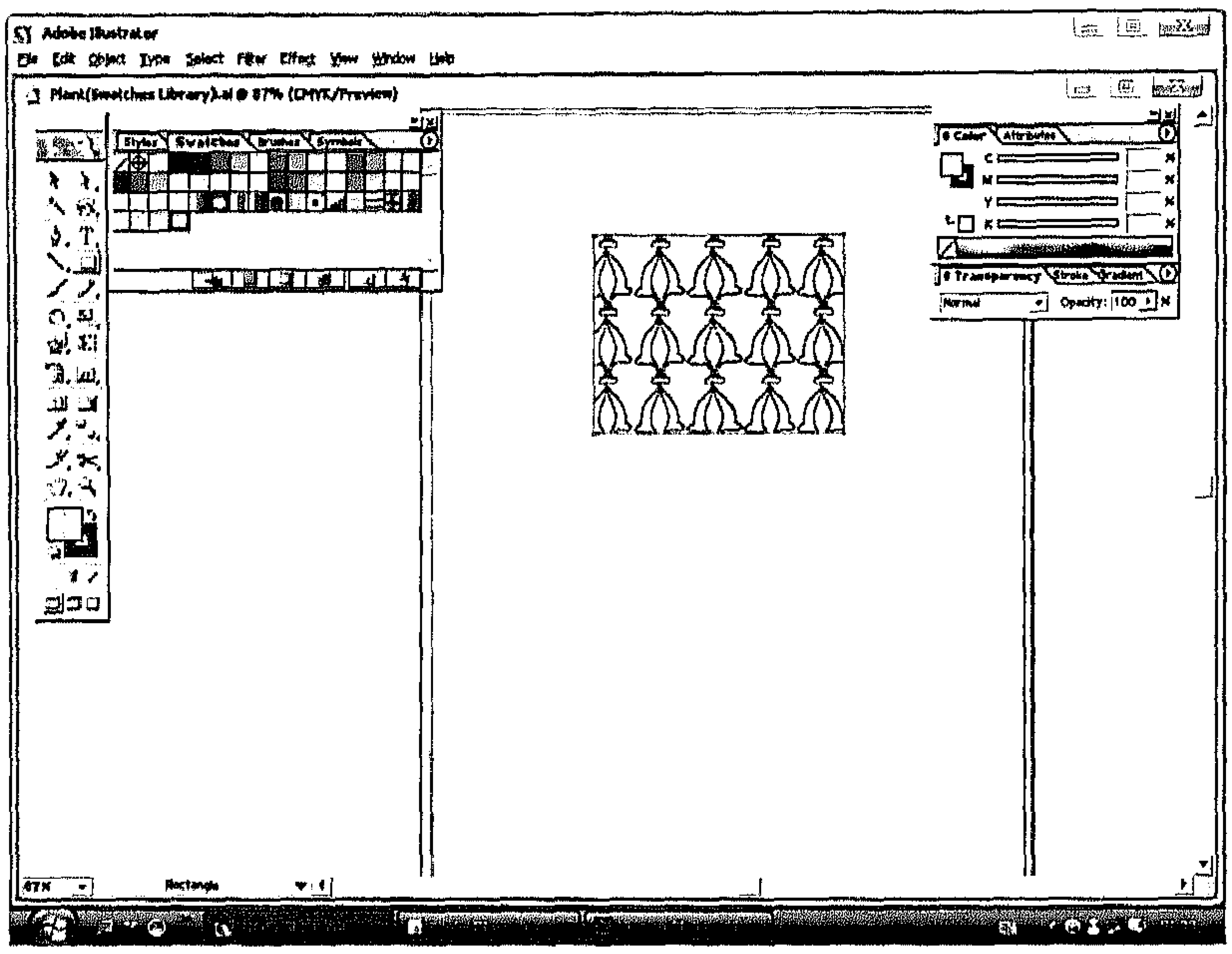
صورة رقم (37)



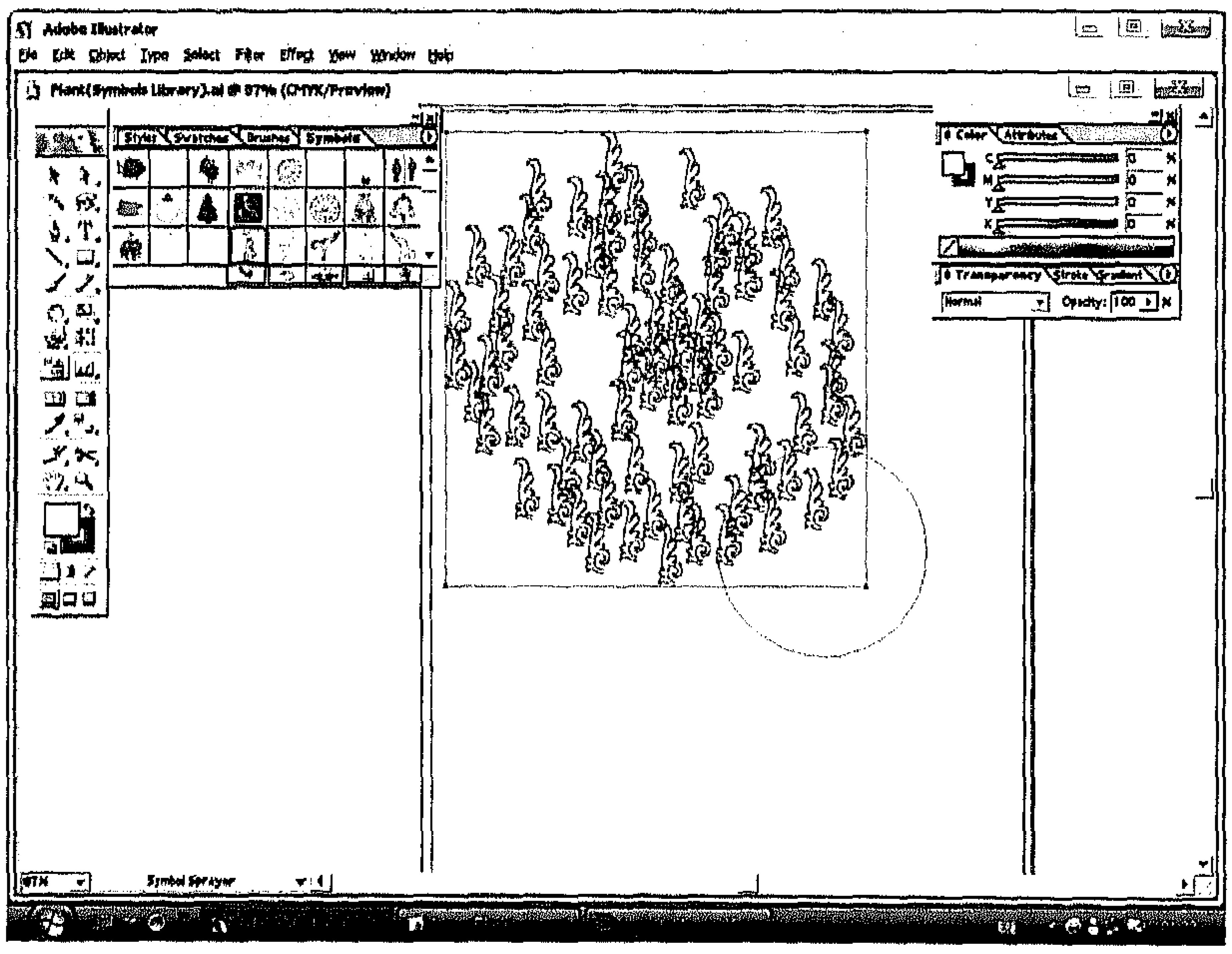
صورة رقم (38)



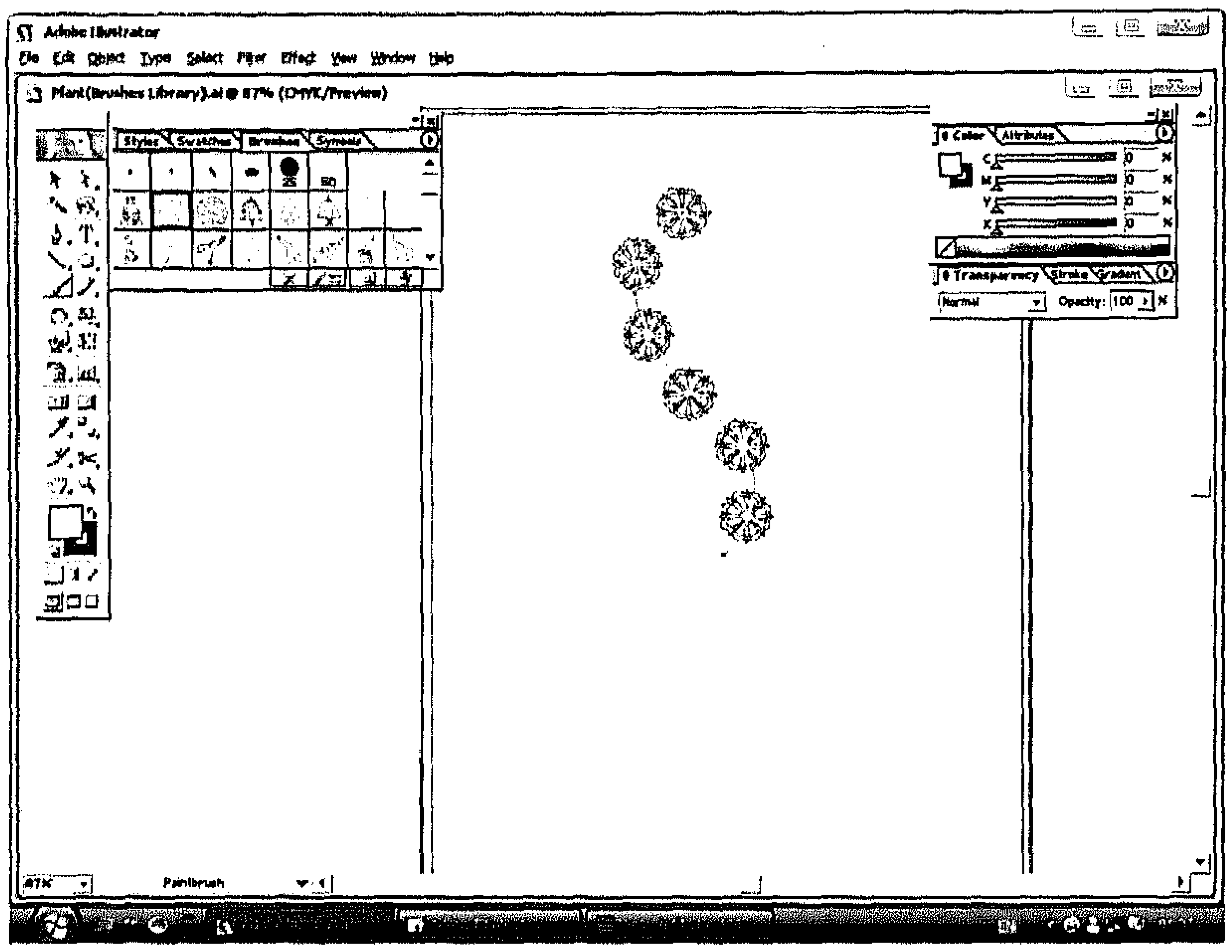
صورة رقم (39)



صورة رقم (40)

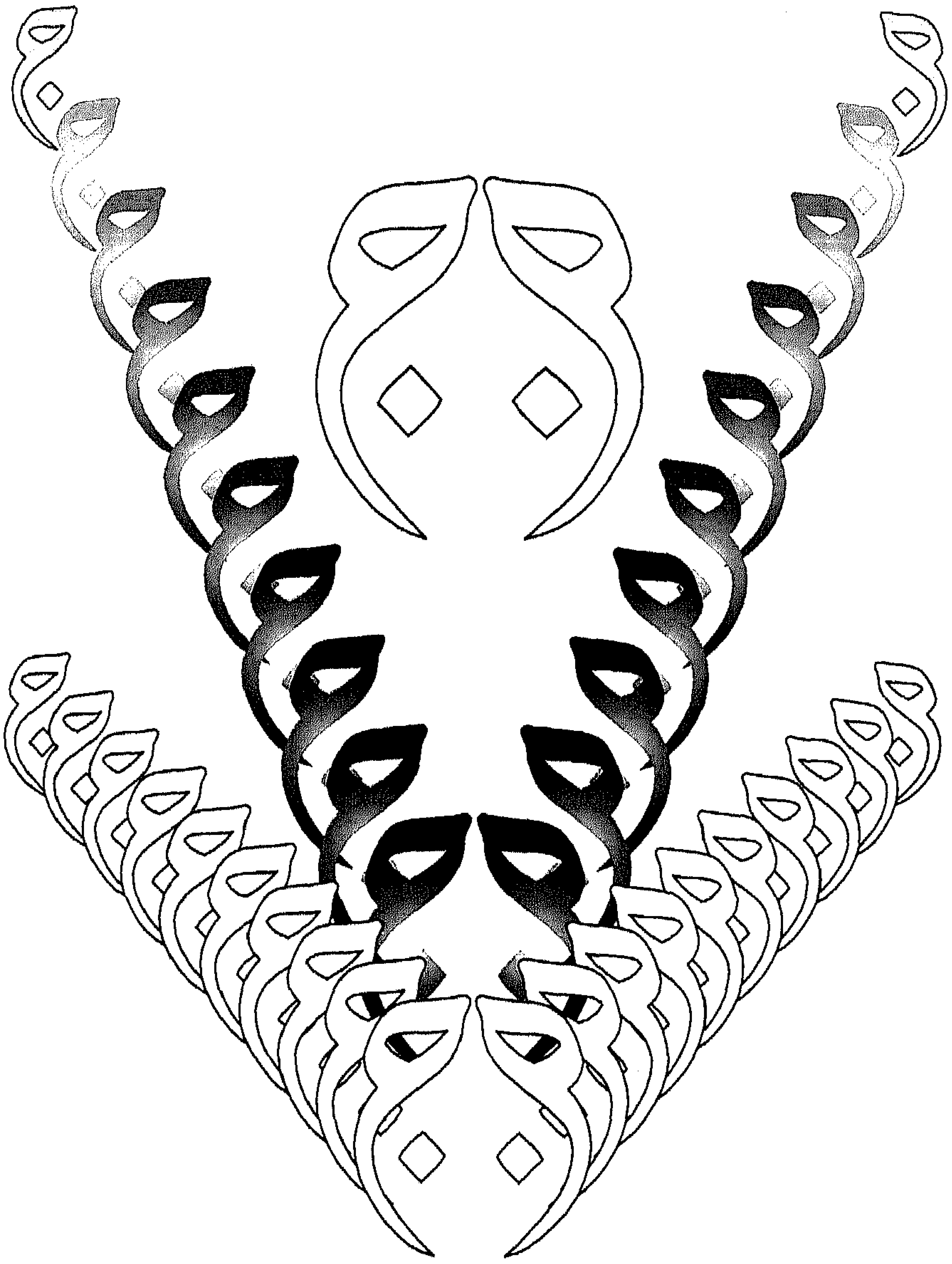


صورة رقم (41)

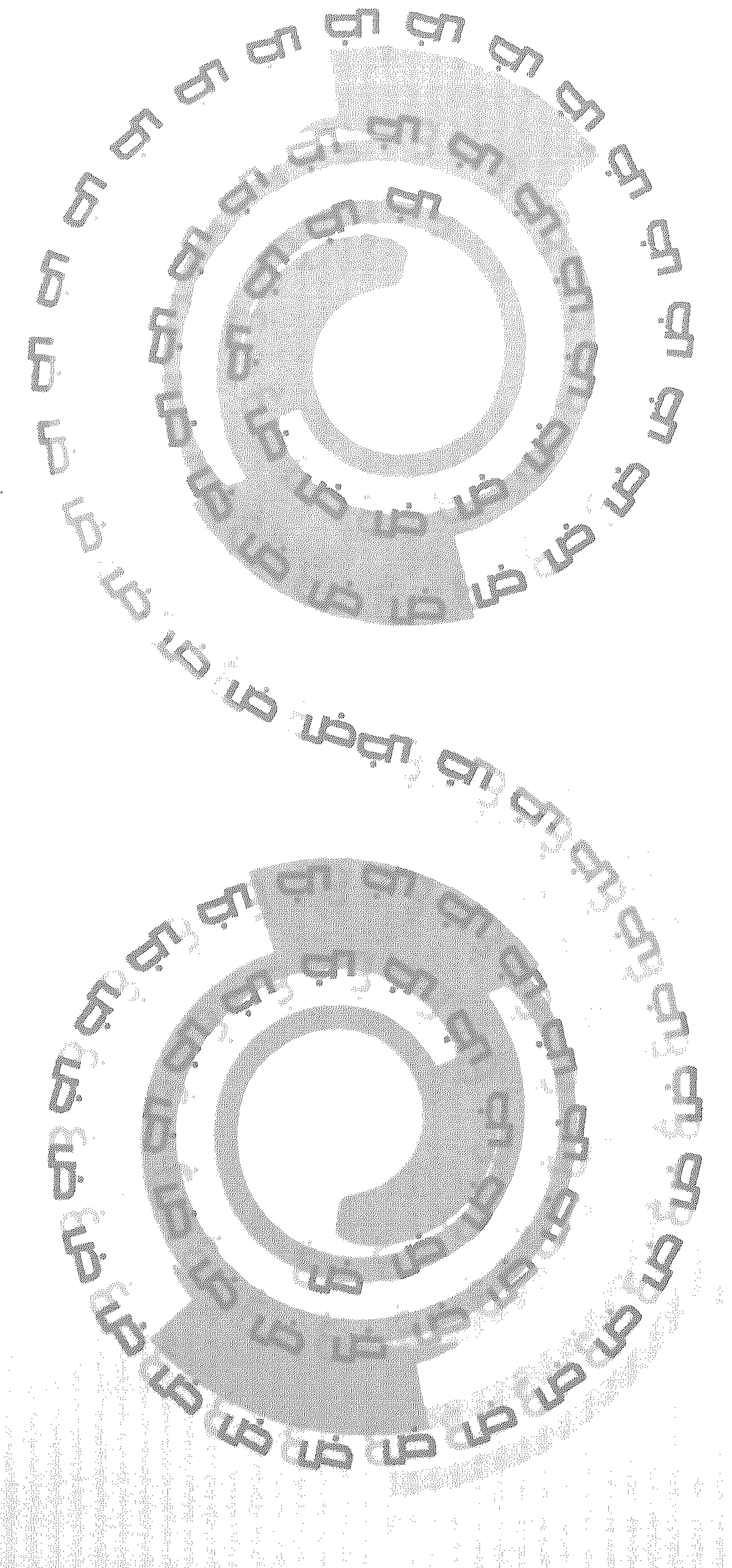


صورة رقم (42)

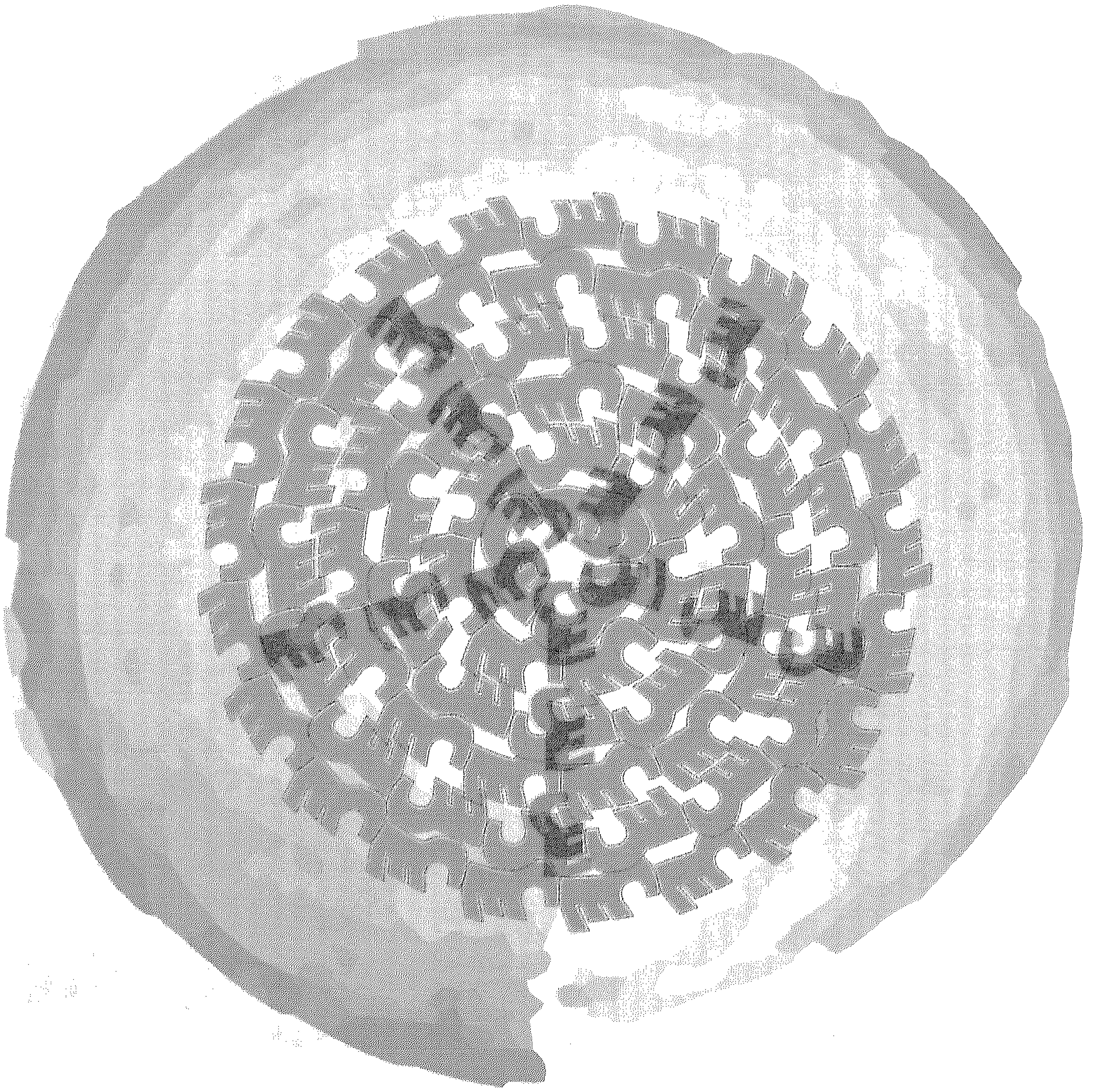
يتيح برنـامج Adobe Illustrator امكانيـات هائلـة من المؤثرات الـشكلية واللونيـة والتي يمكن التـأثير مـن خلالها على الشكل بحيث ينتج أشكالاً جديدة غيلر محدودة ولا يمكن انتاجها بـالتطبيق اليدوي. واللوحـات التاليـة توضـح ذلك.



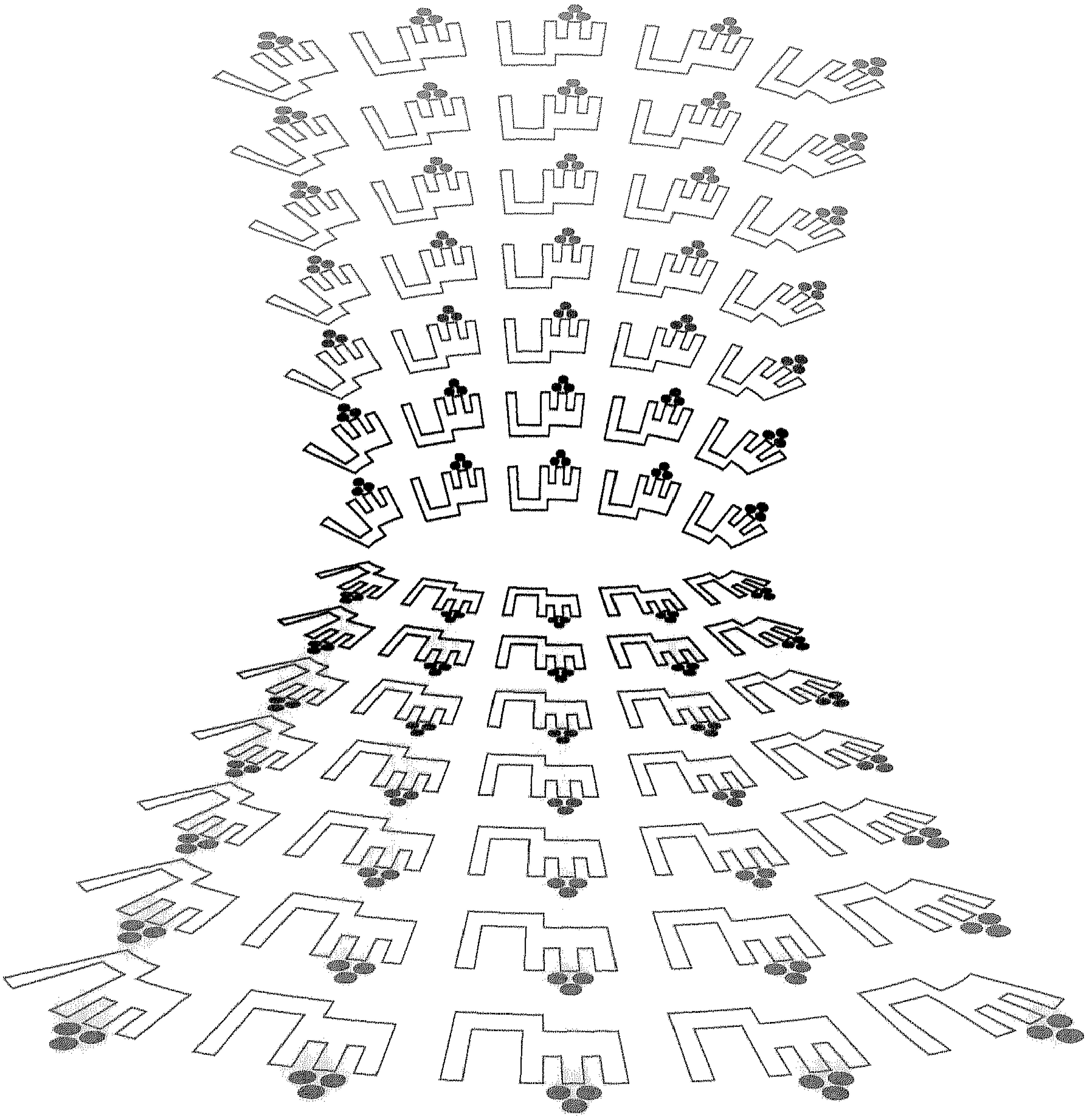
لوحة رقم (9)



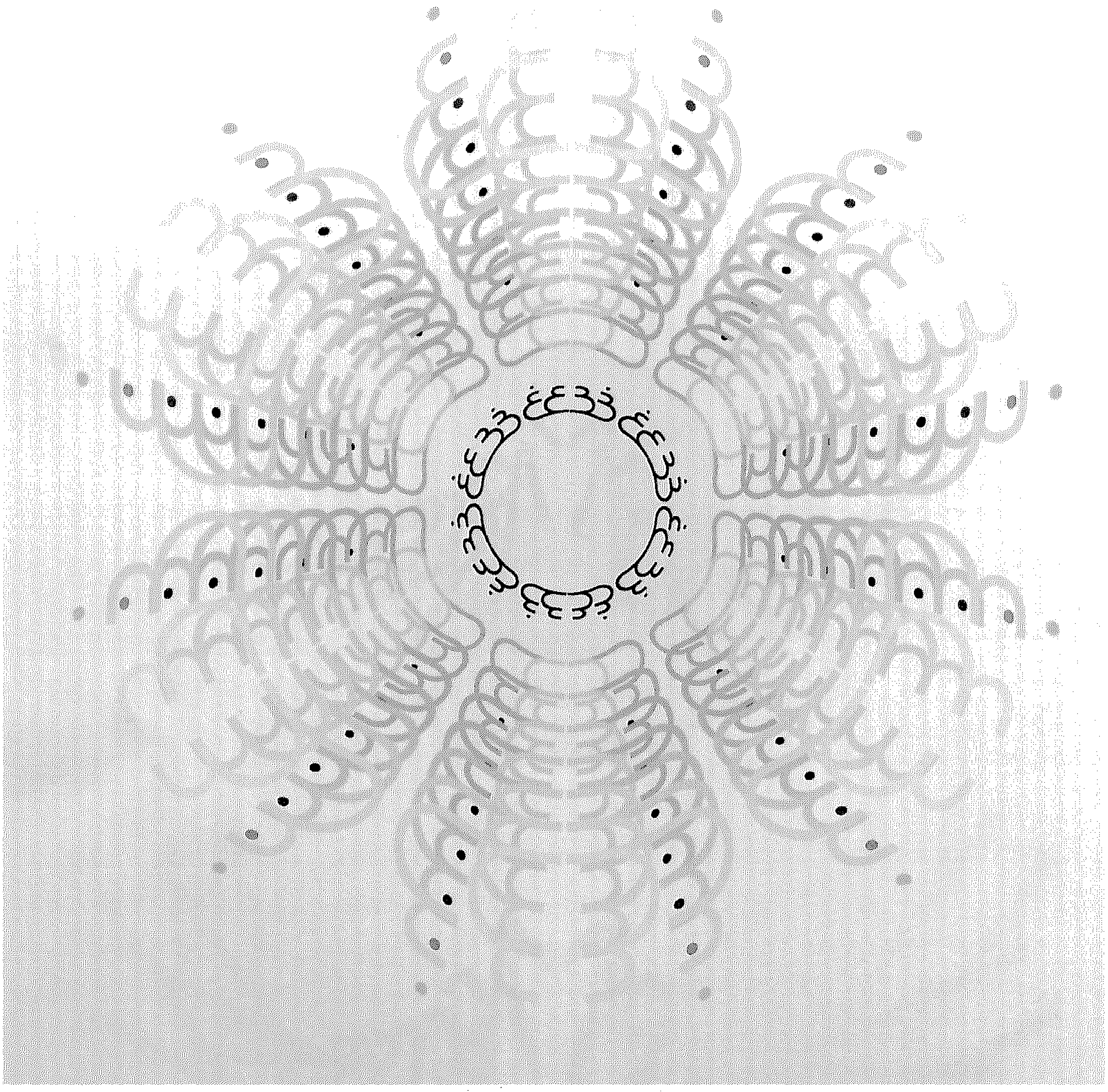
لوحة رقم (10)



لوحة رقم (11)

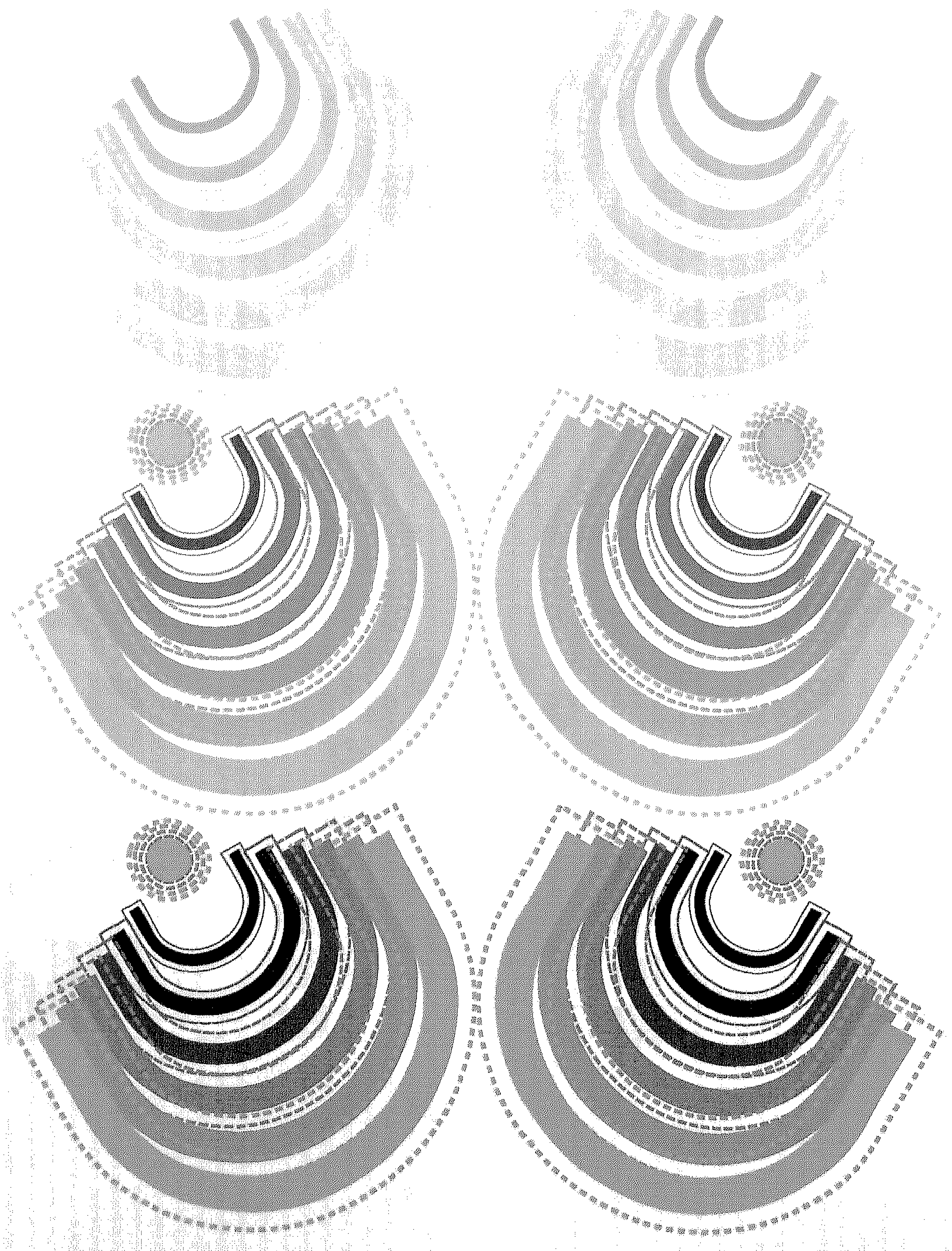


لوحة رقم (12)

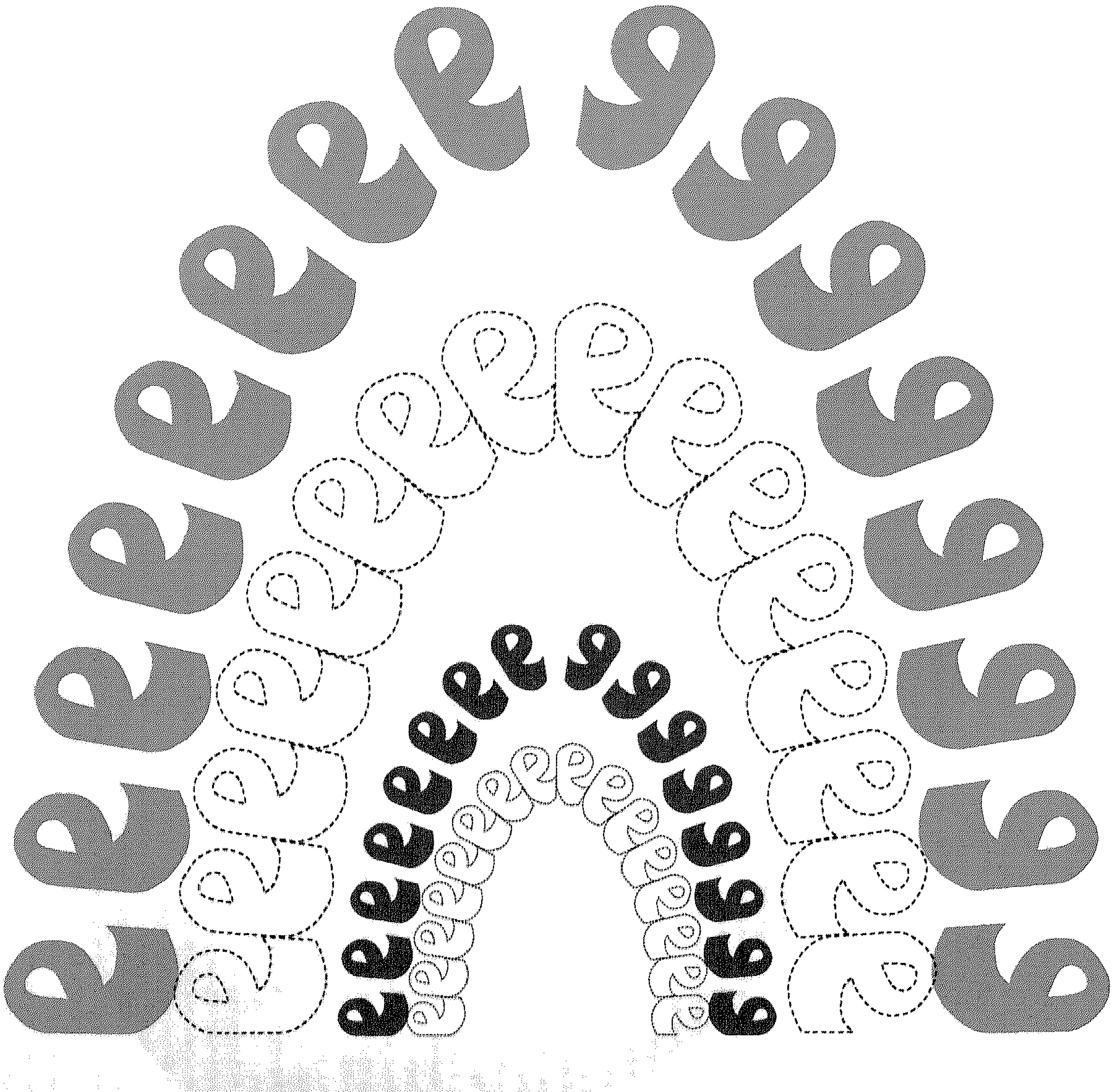


لوحة رقم (13)

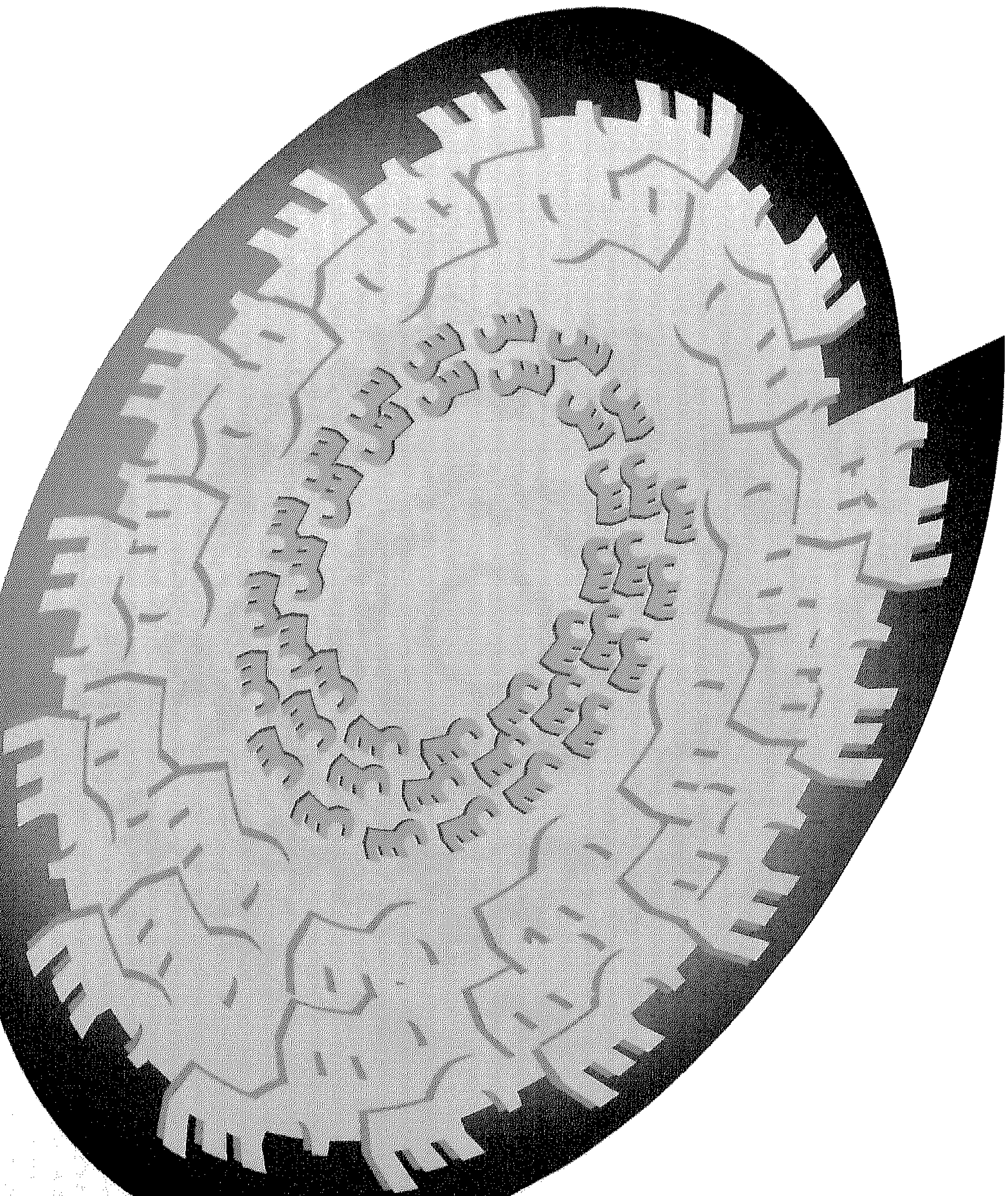
لوحة رقم (14)



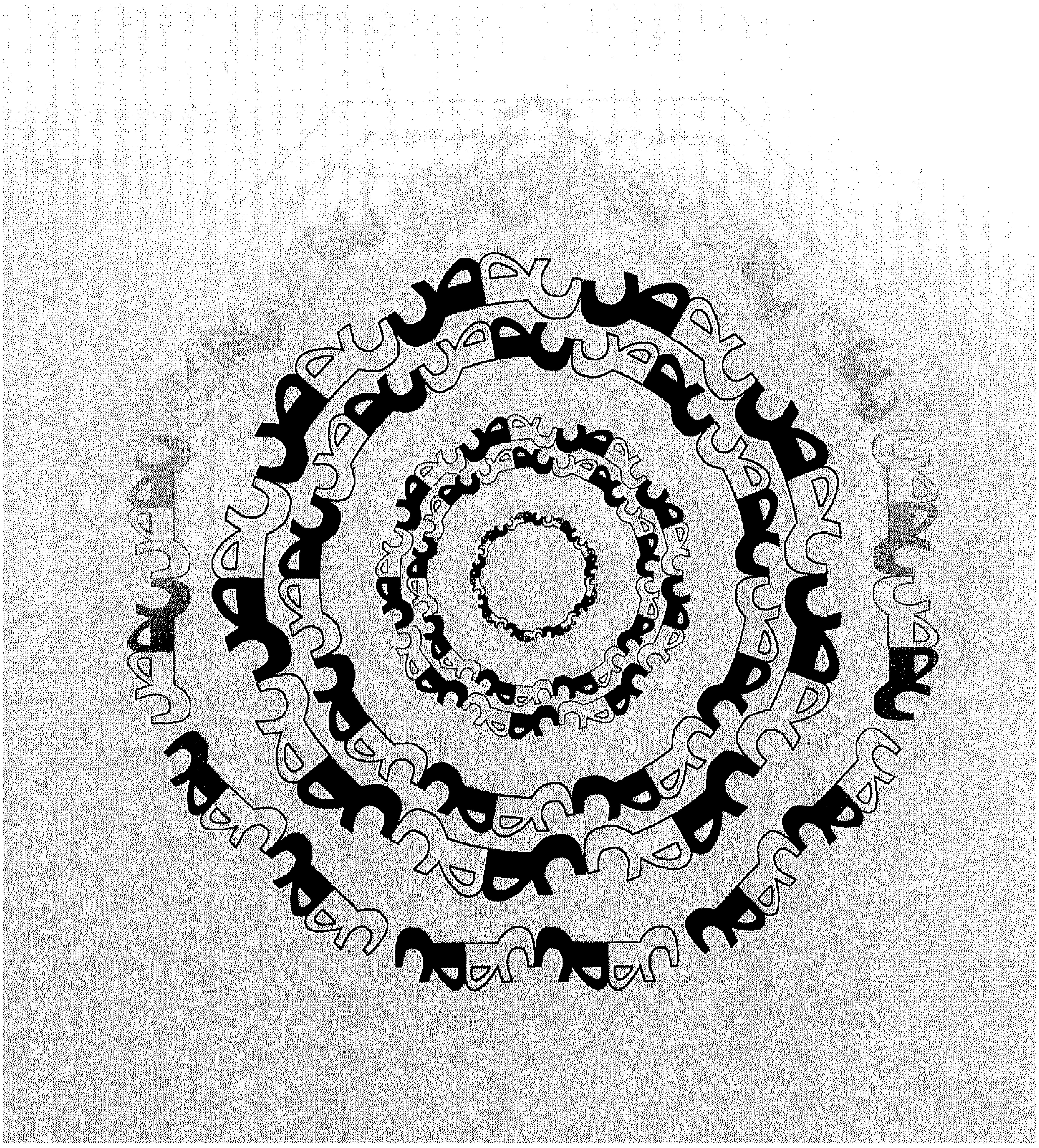
لوحة رقم (15)



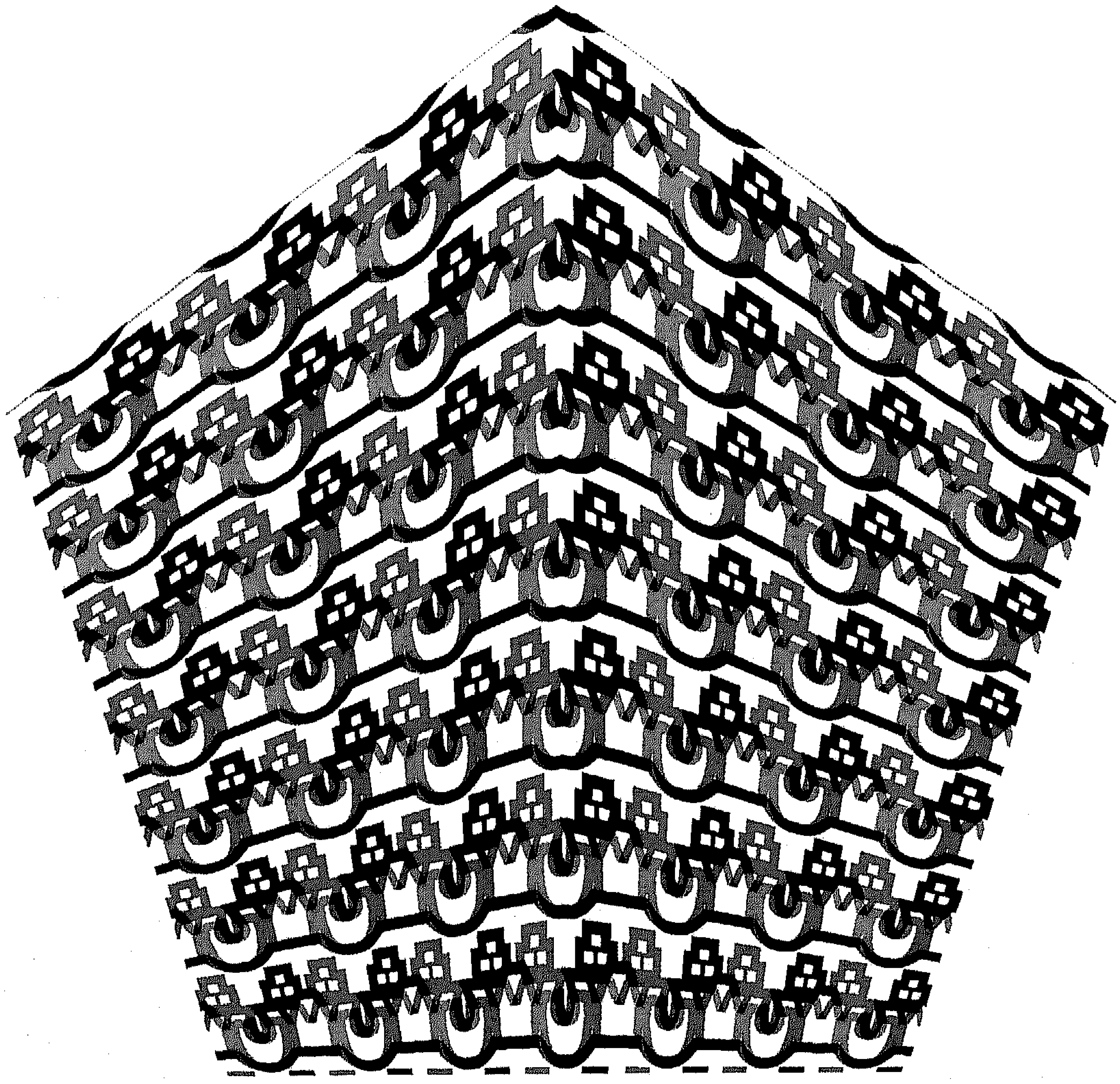
لوحة رقم (16)



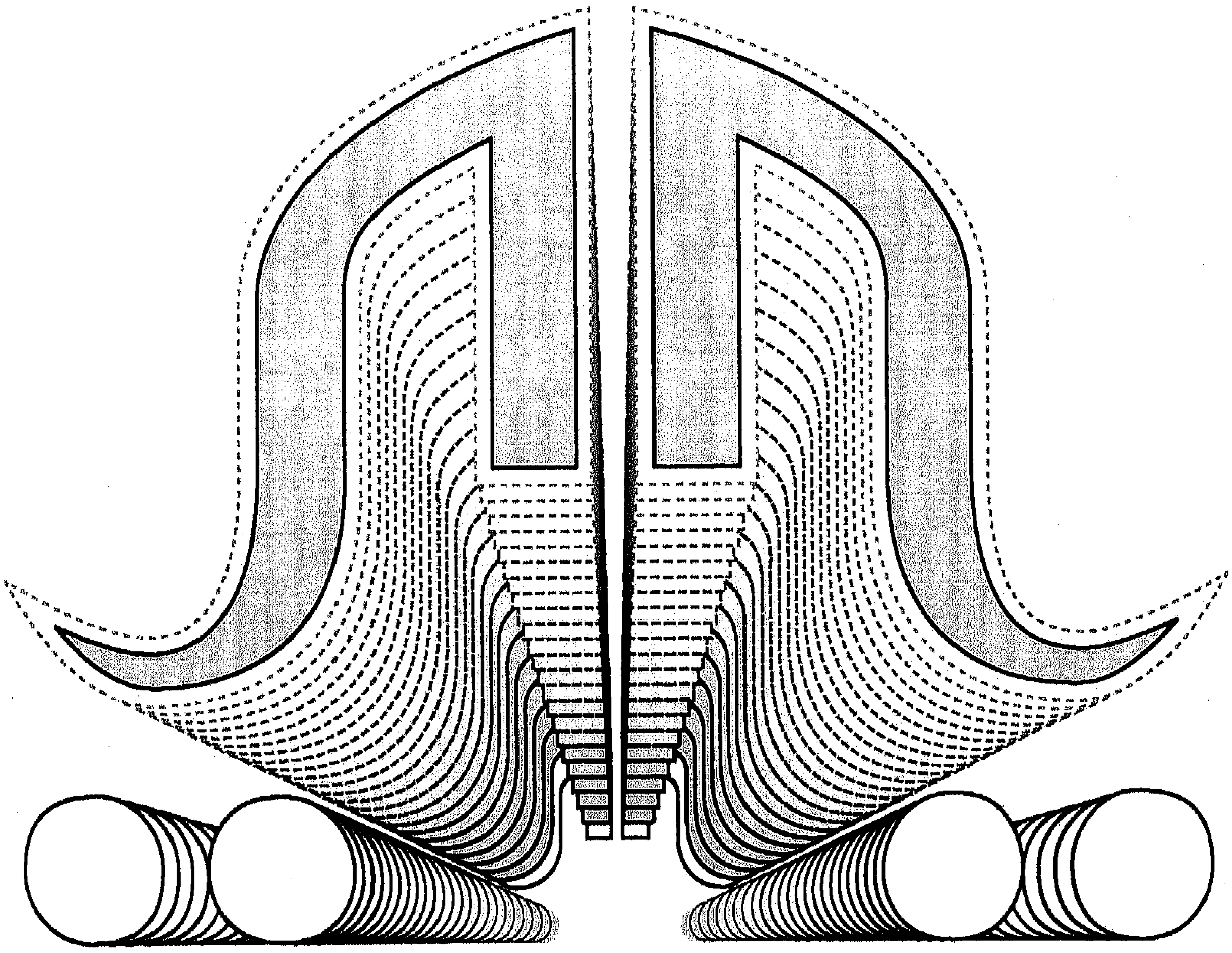
لوحة رقم (17)



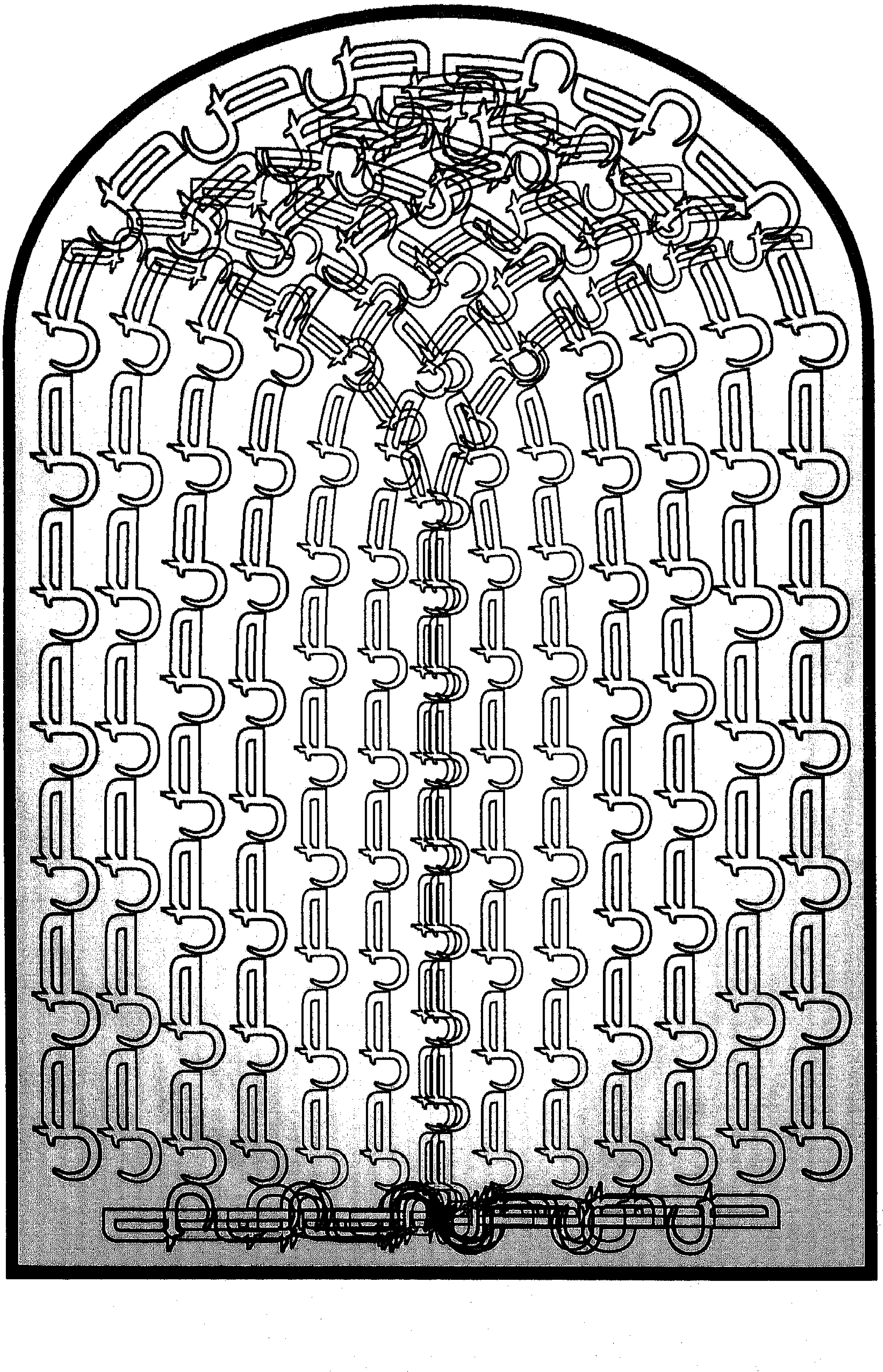
لوحة رقم (18)



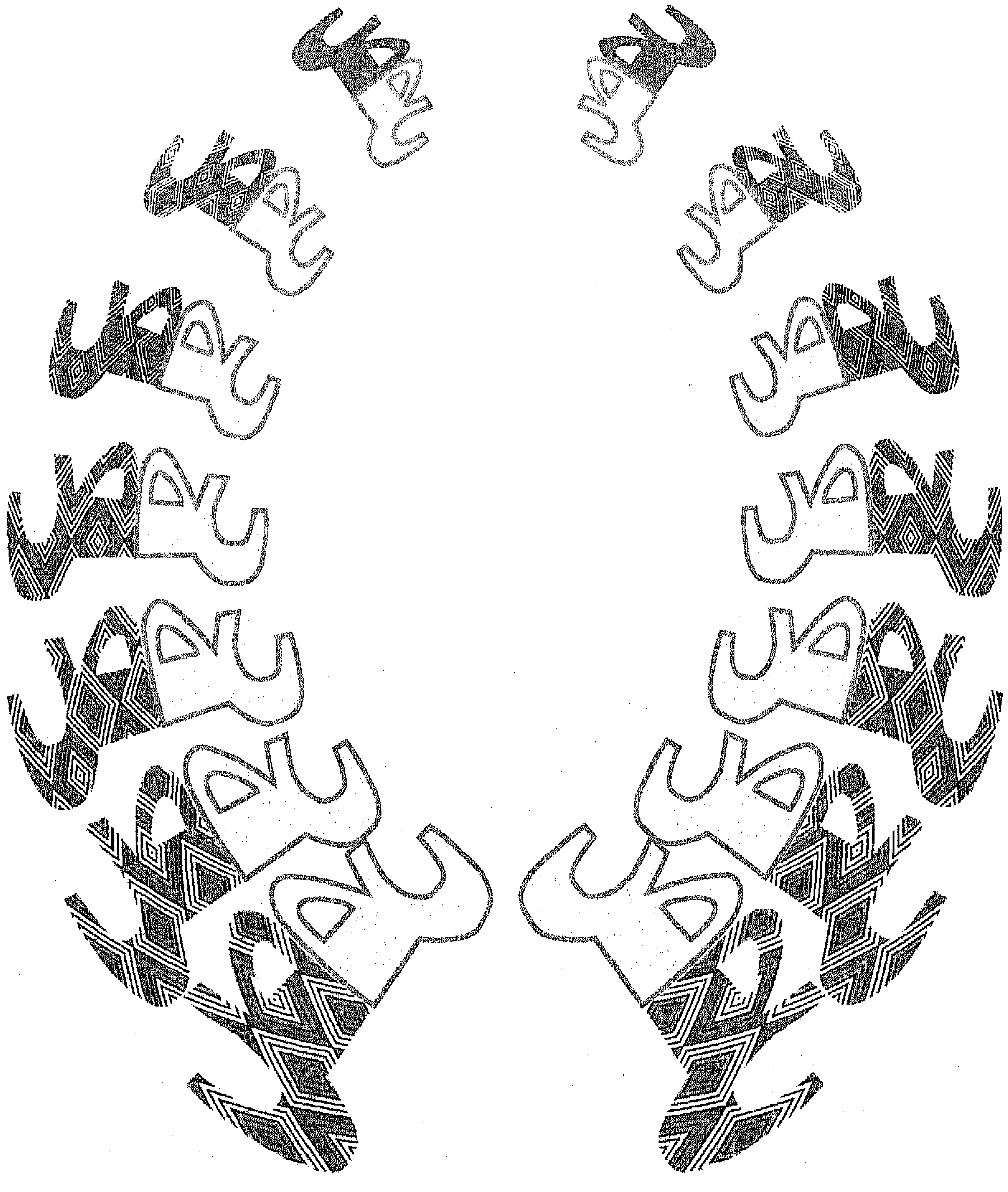
لوحة رقم (19)



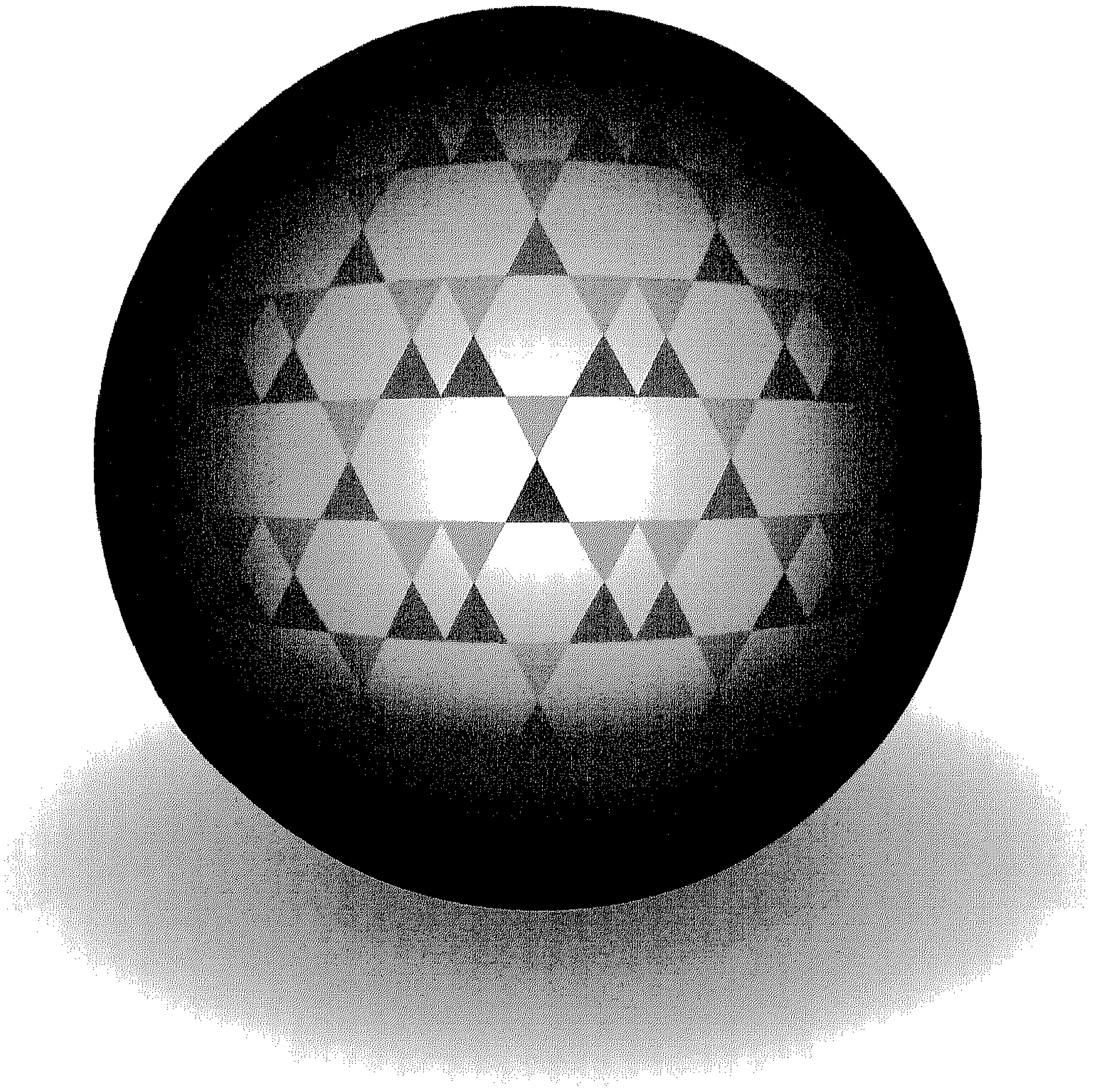
لوحة رقم (20)



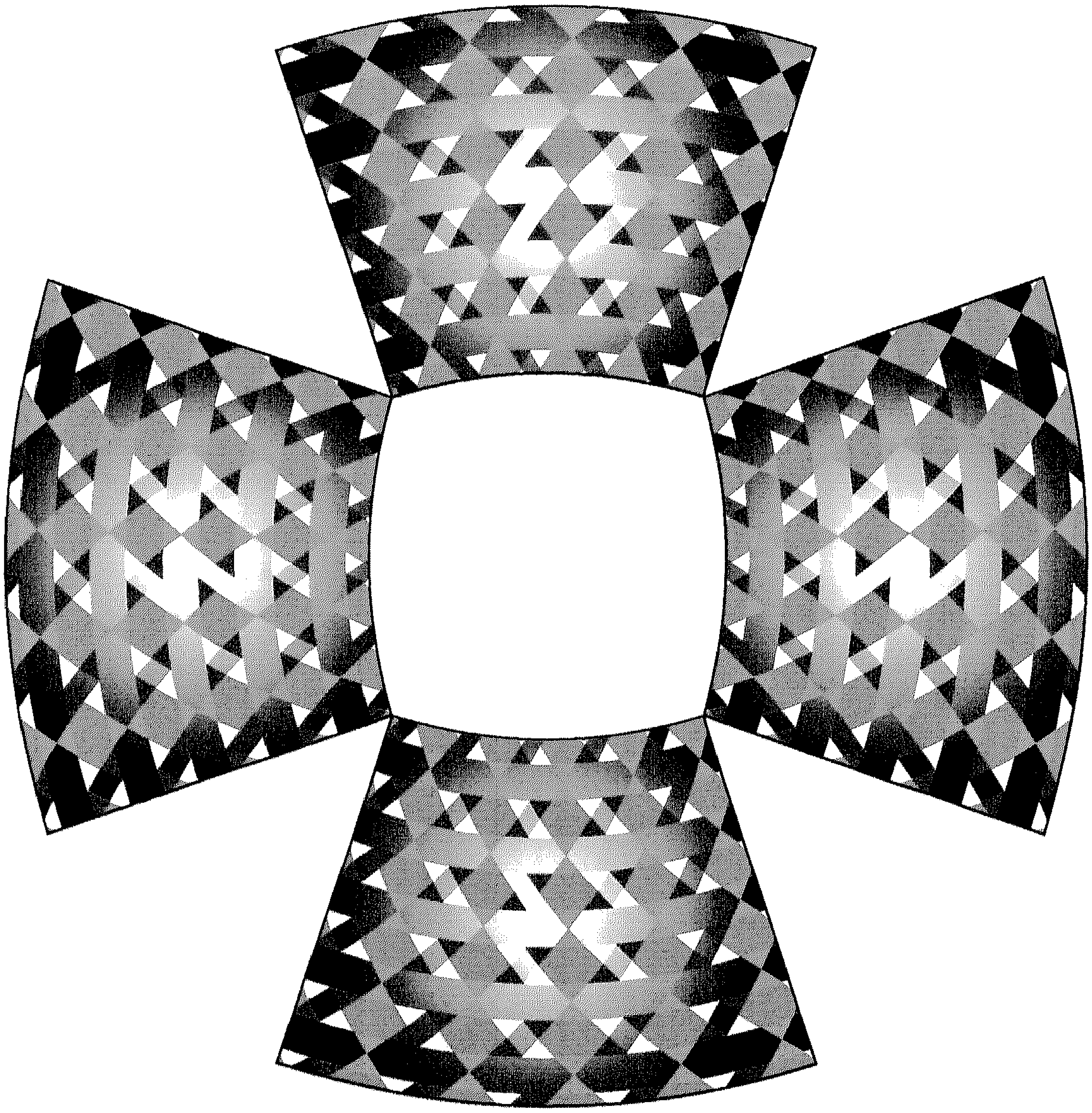
لوحة رقم (21)



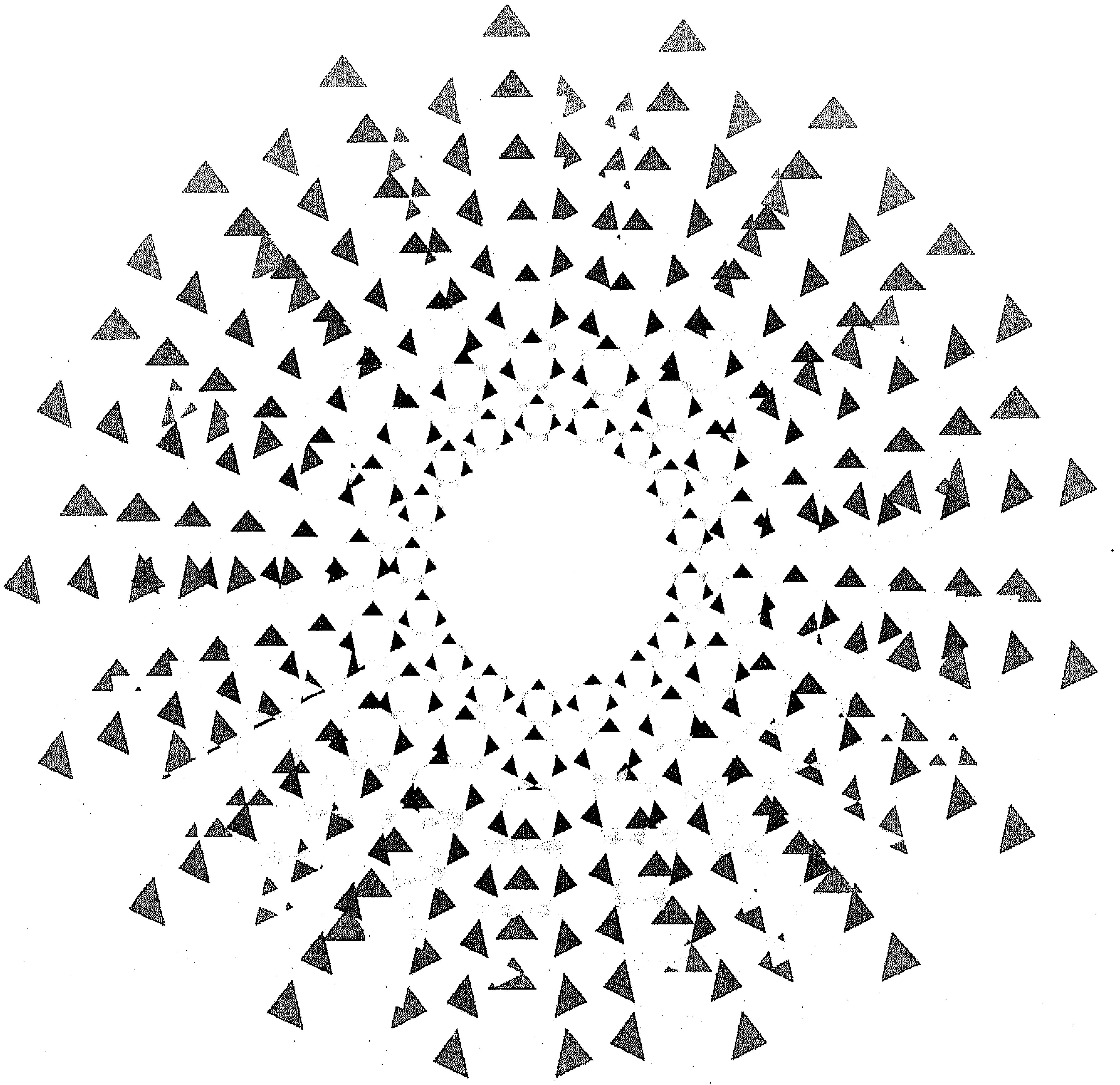
لوحة رقم (22)



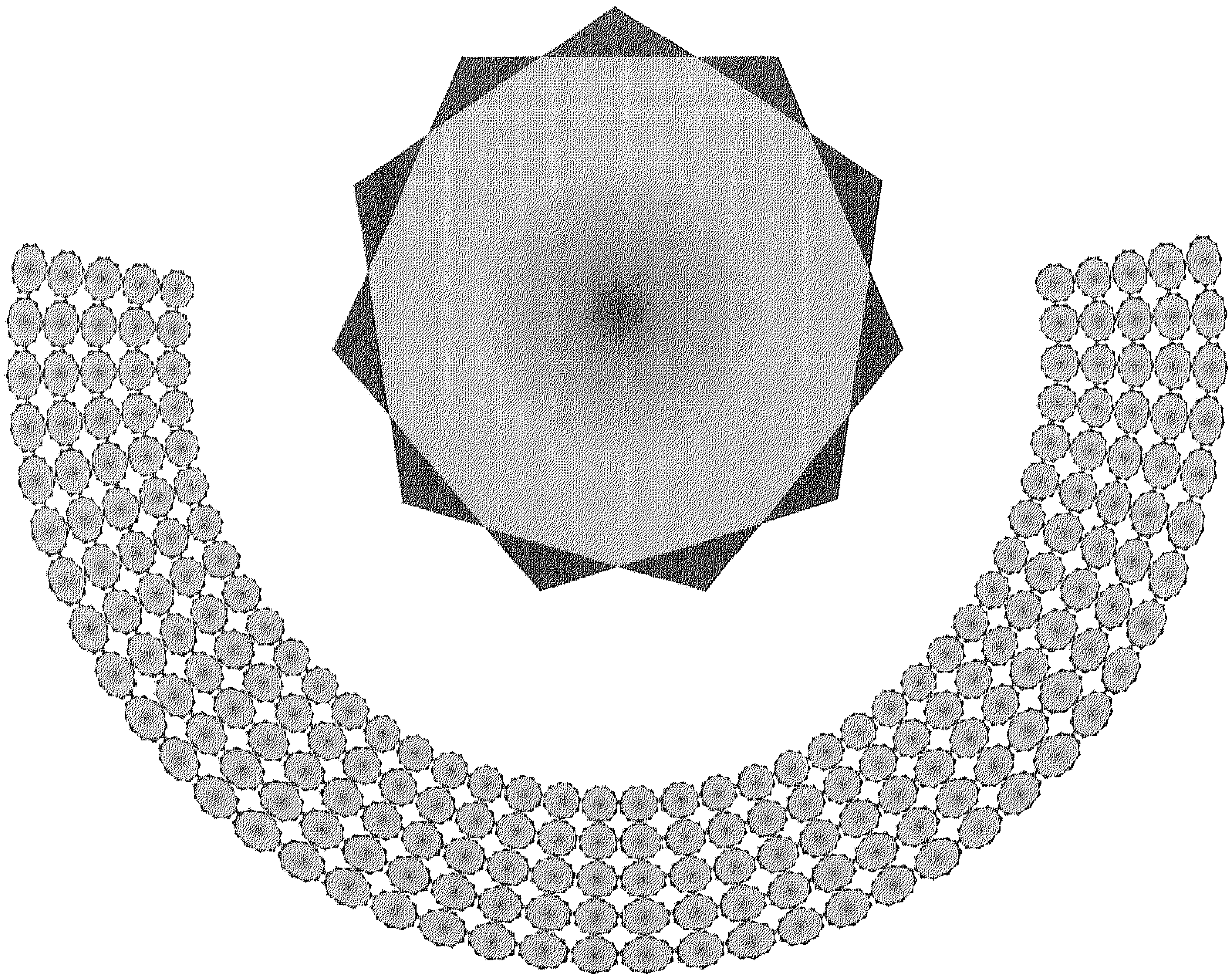
لوحة رقم (23)



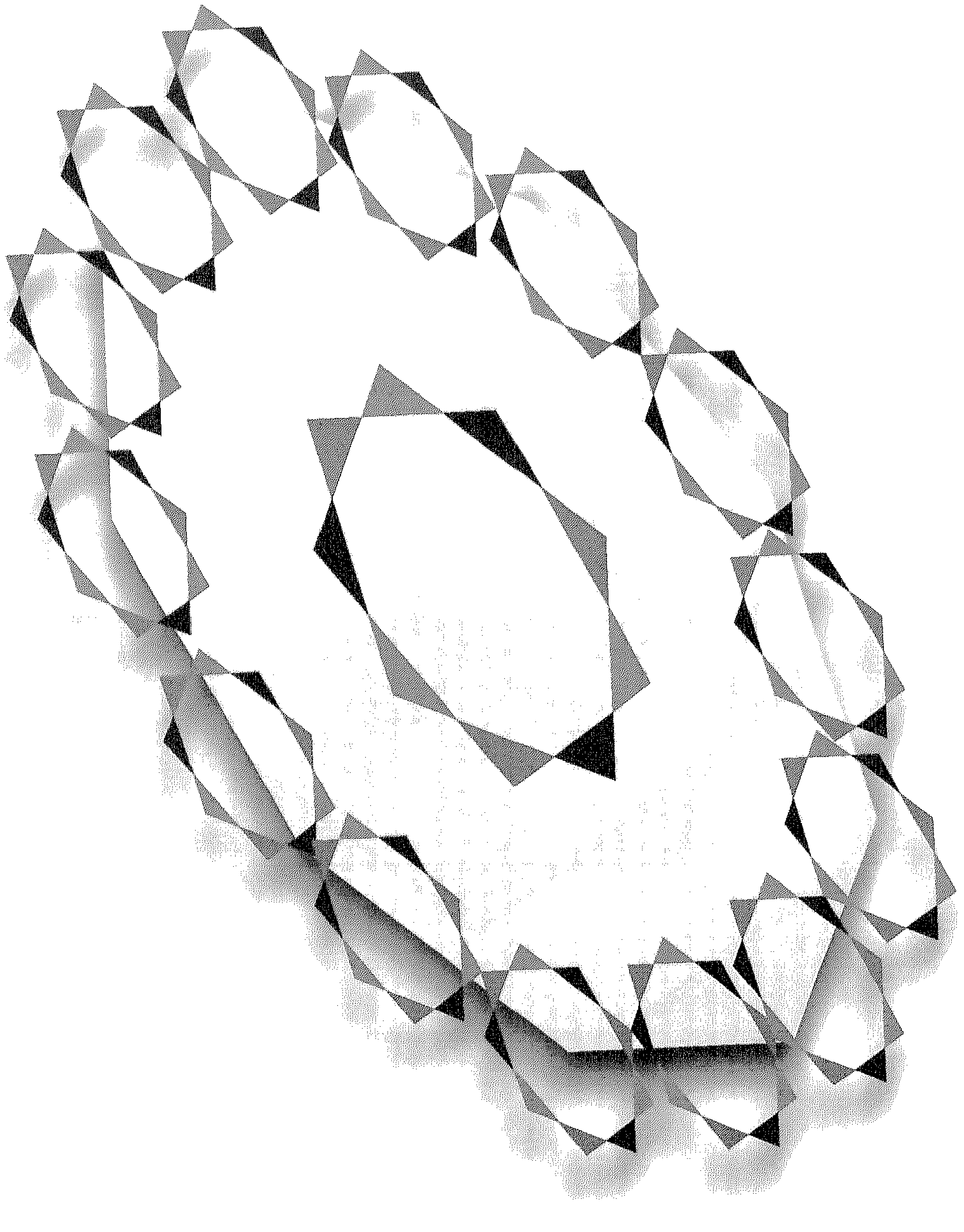
لوحة رقم (24)



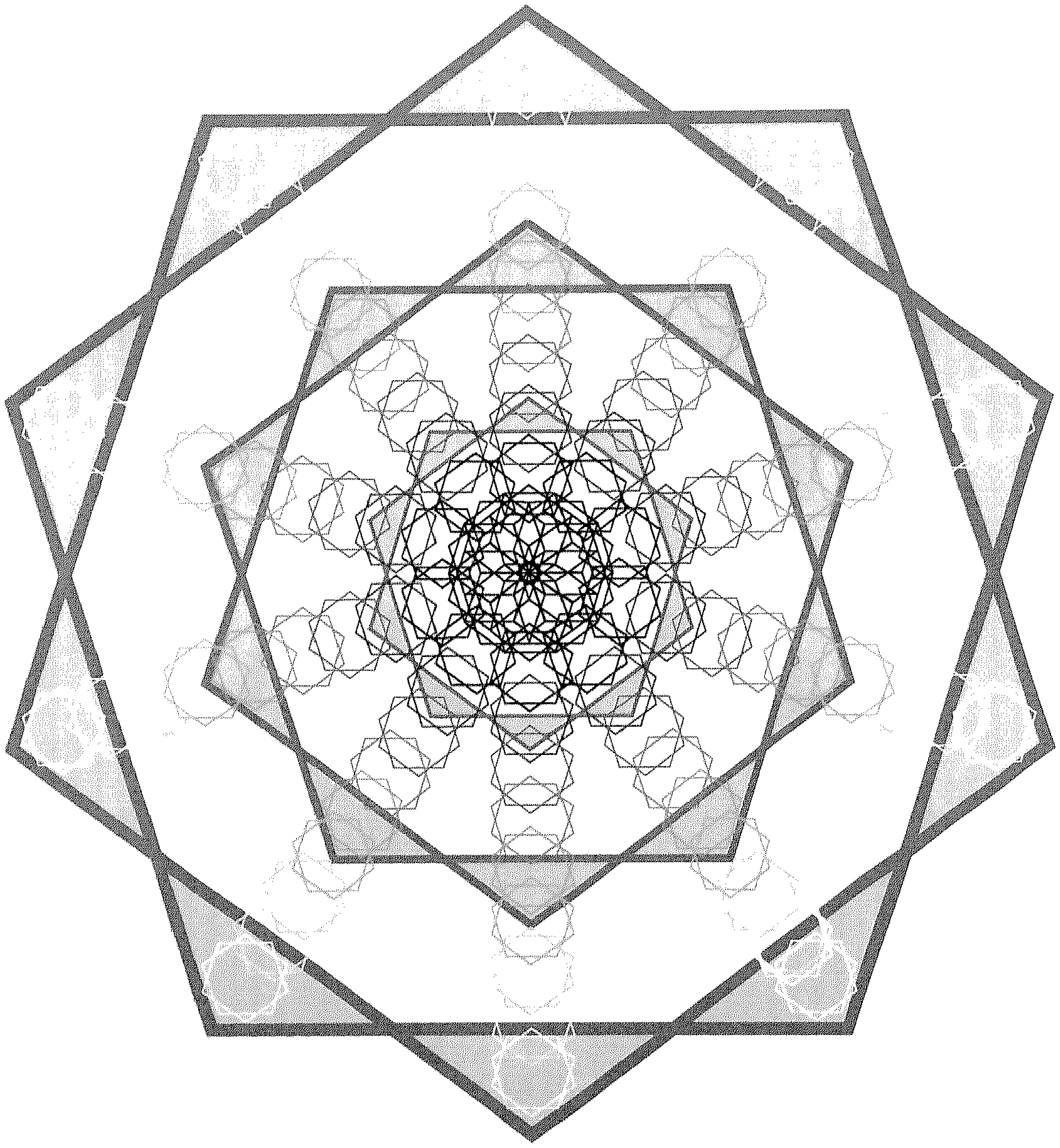
لوحة رقم (25)



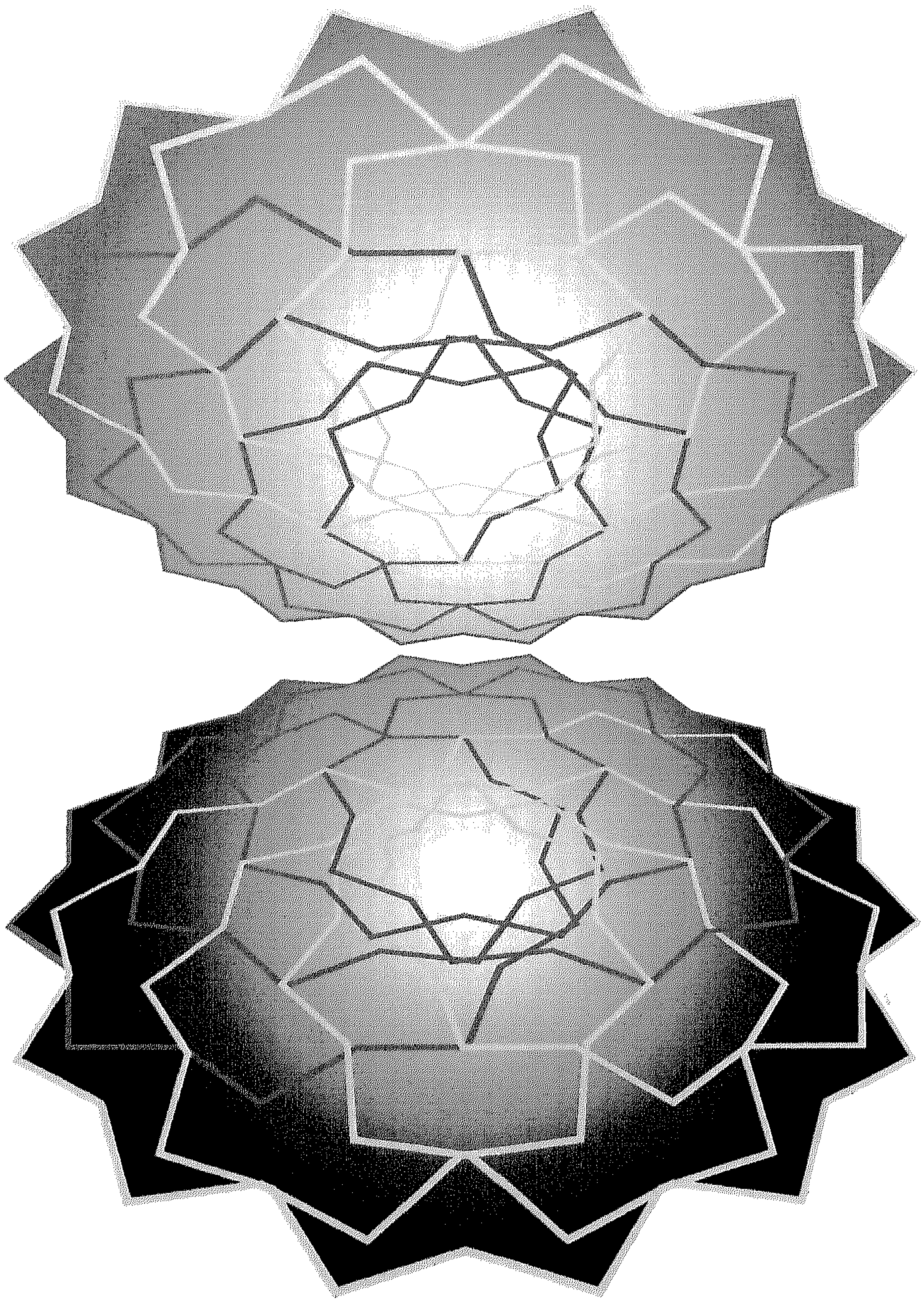
لوحة رقم (26)



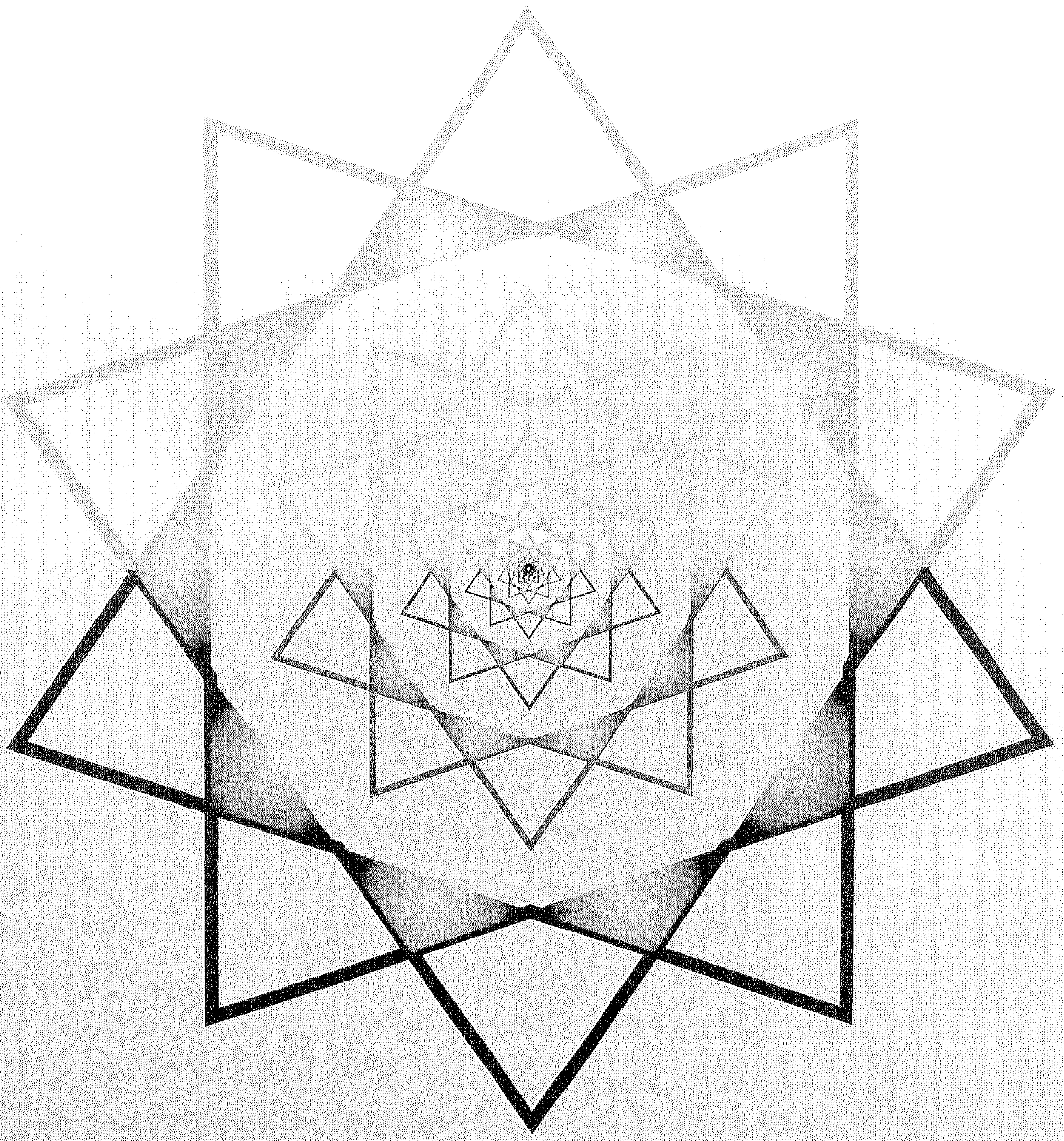
لوحة رقم (27)



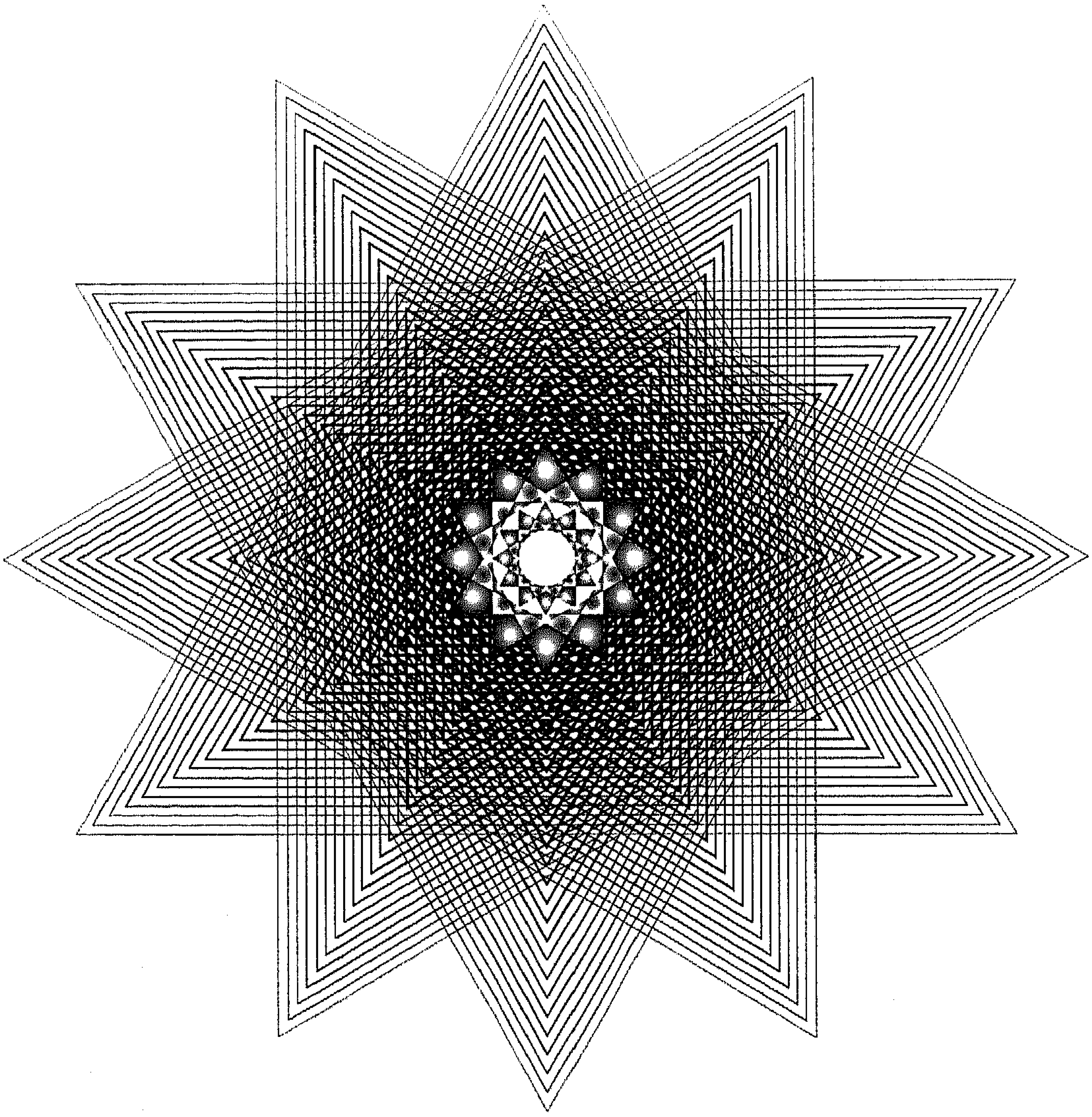
لوحة رقم (28)



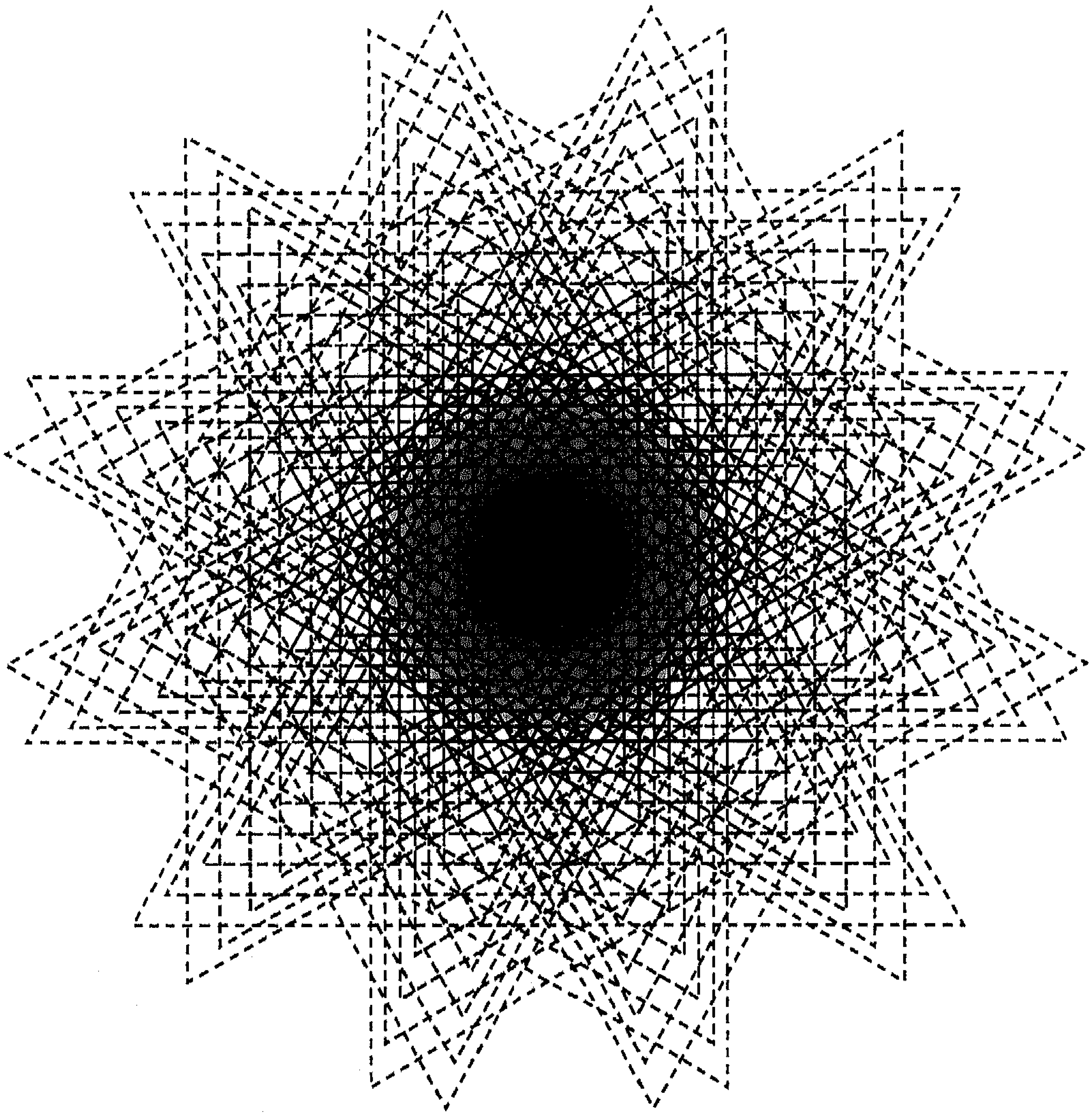
لوحة رقم (29)



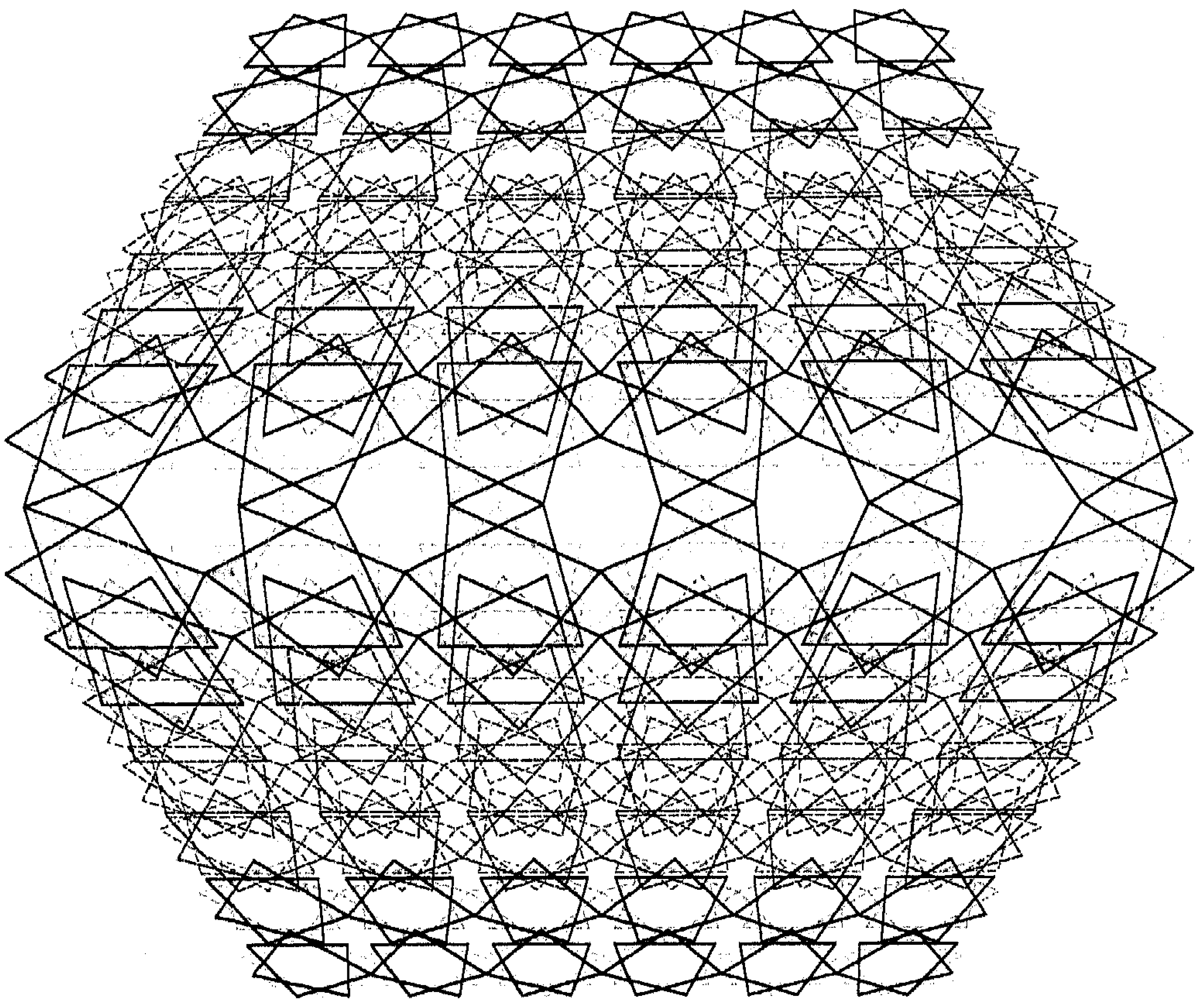
لوحة رقم (30)



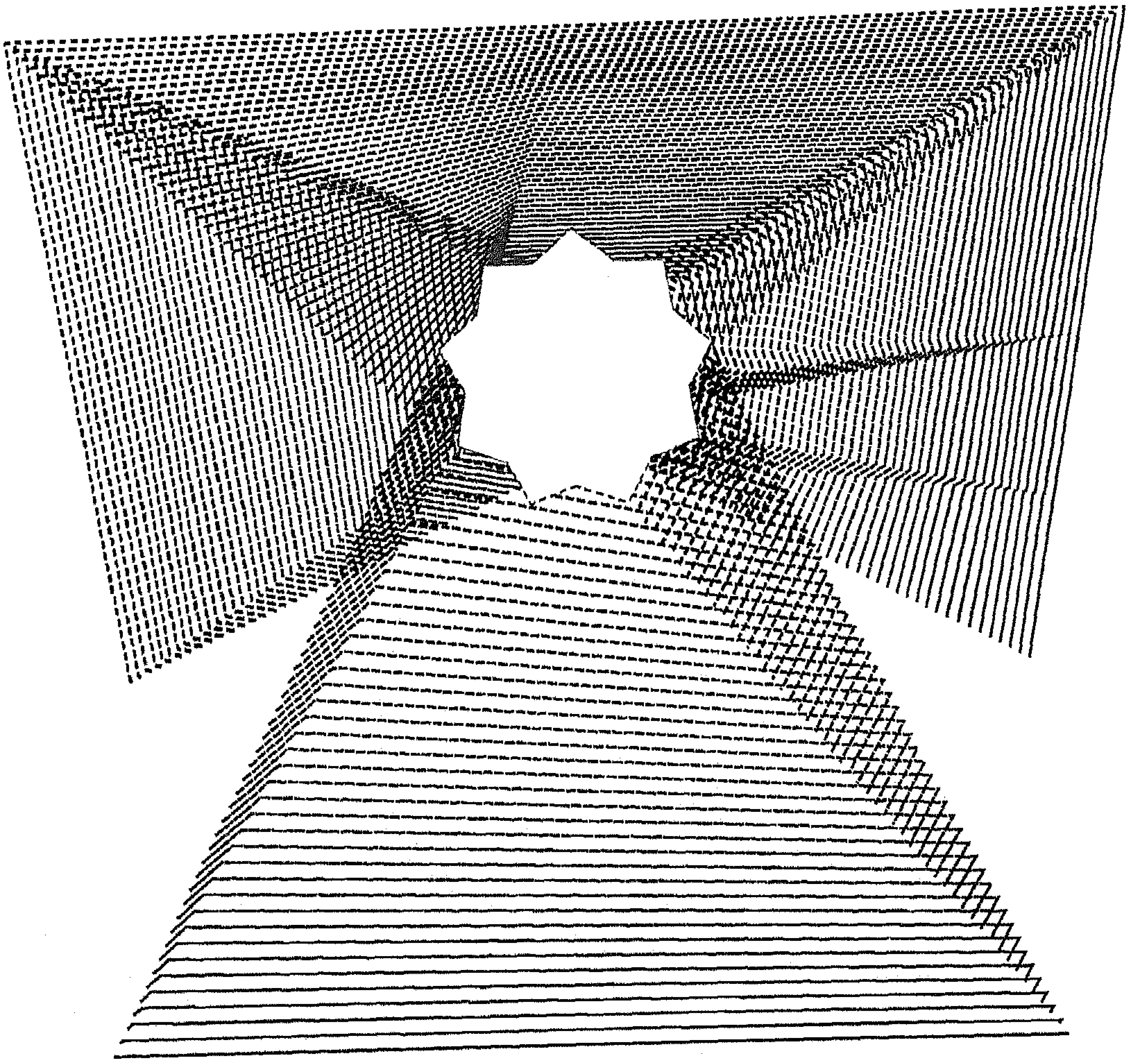
لوحة رقم (31)



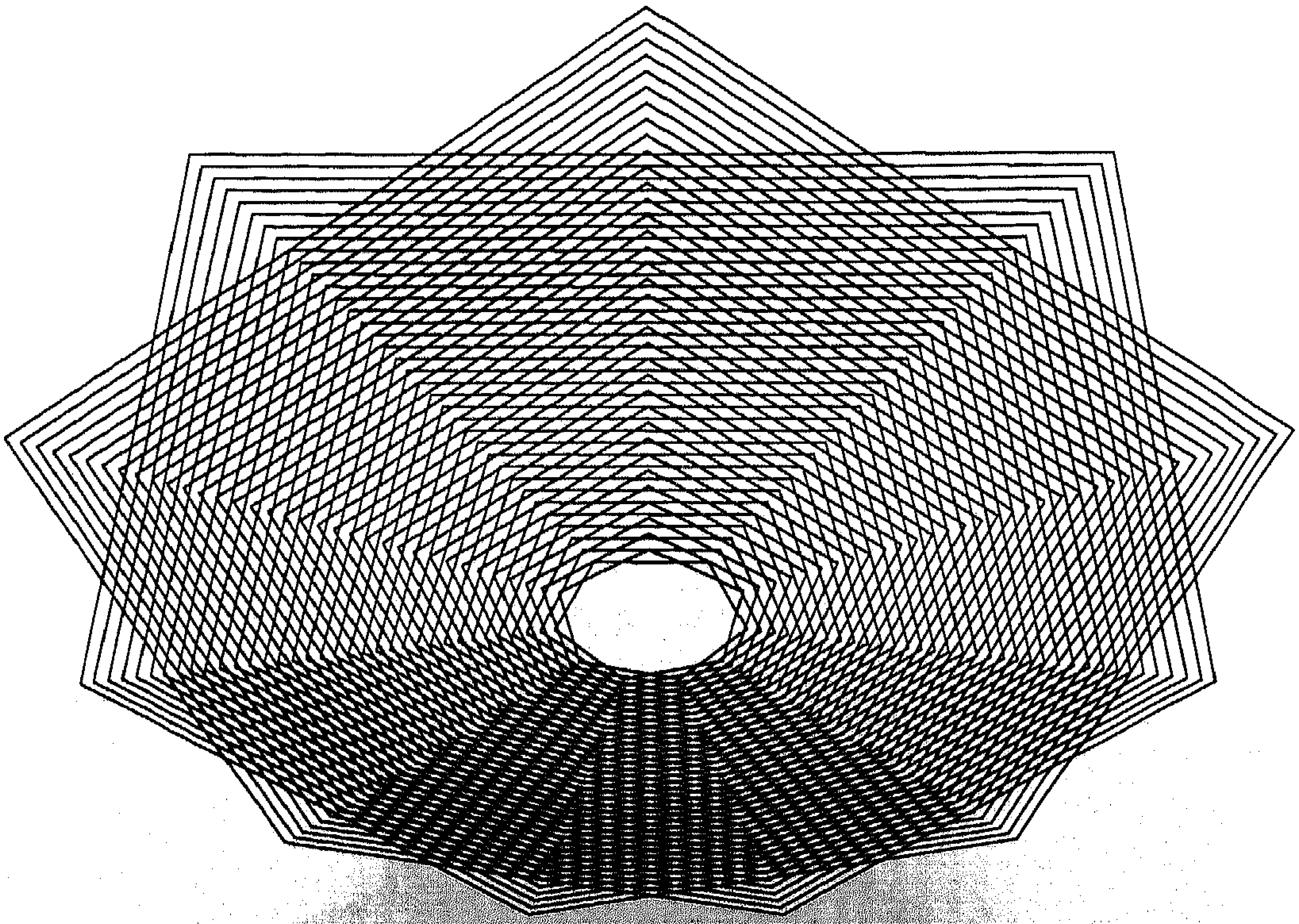
لوحة رقم (32)



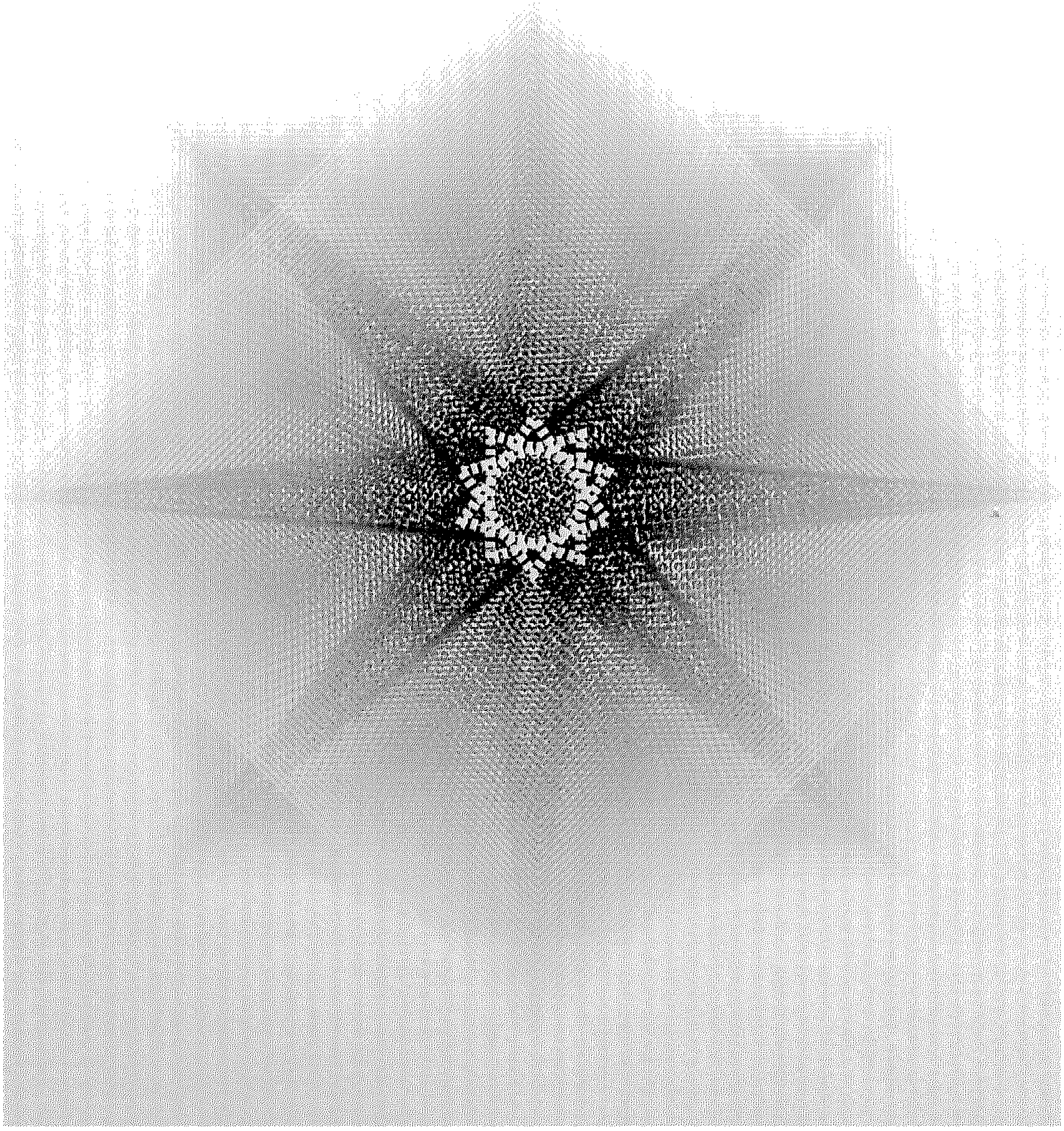
لوحة رقم (33)



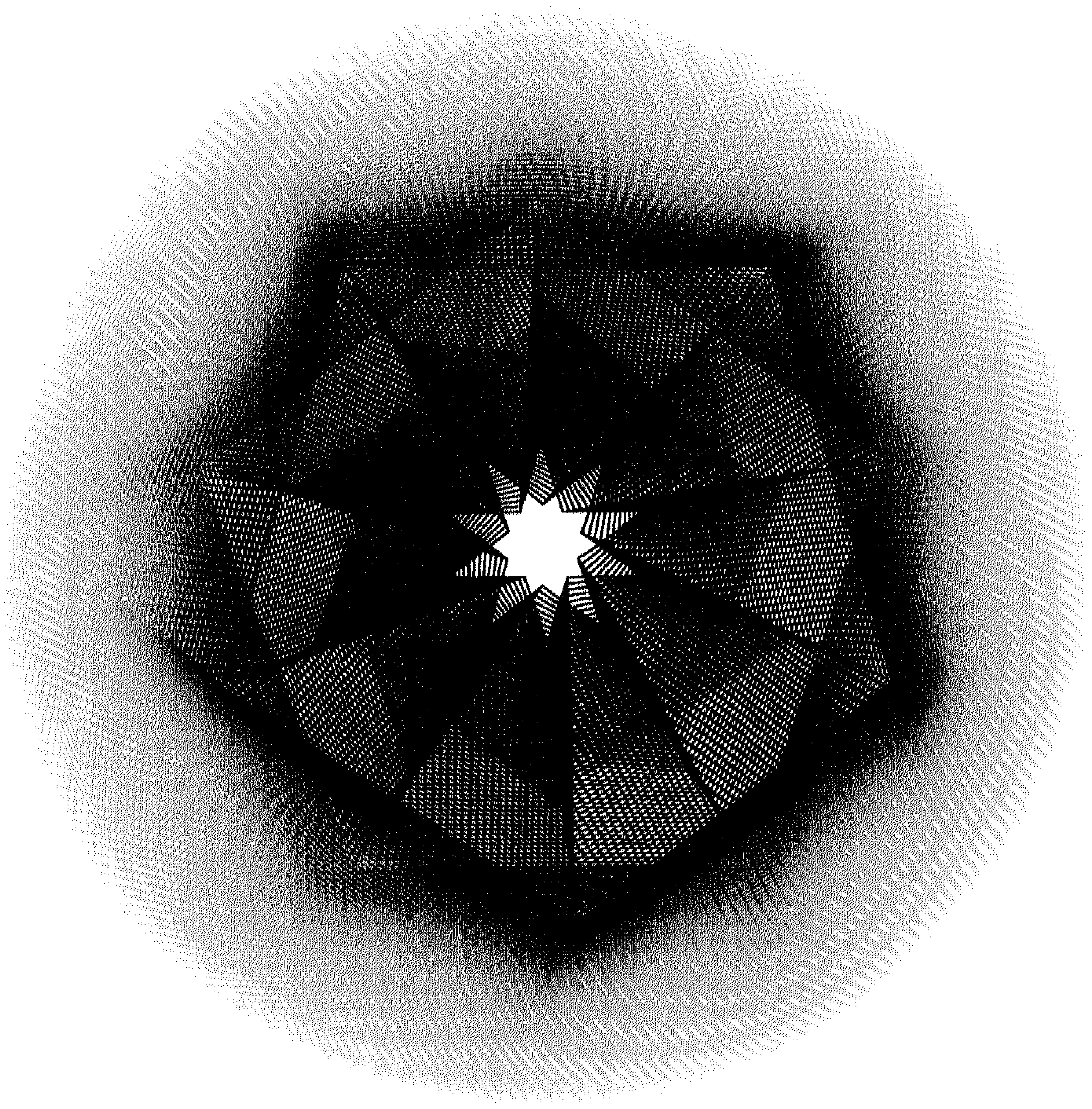
لوحة رقم (34)



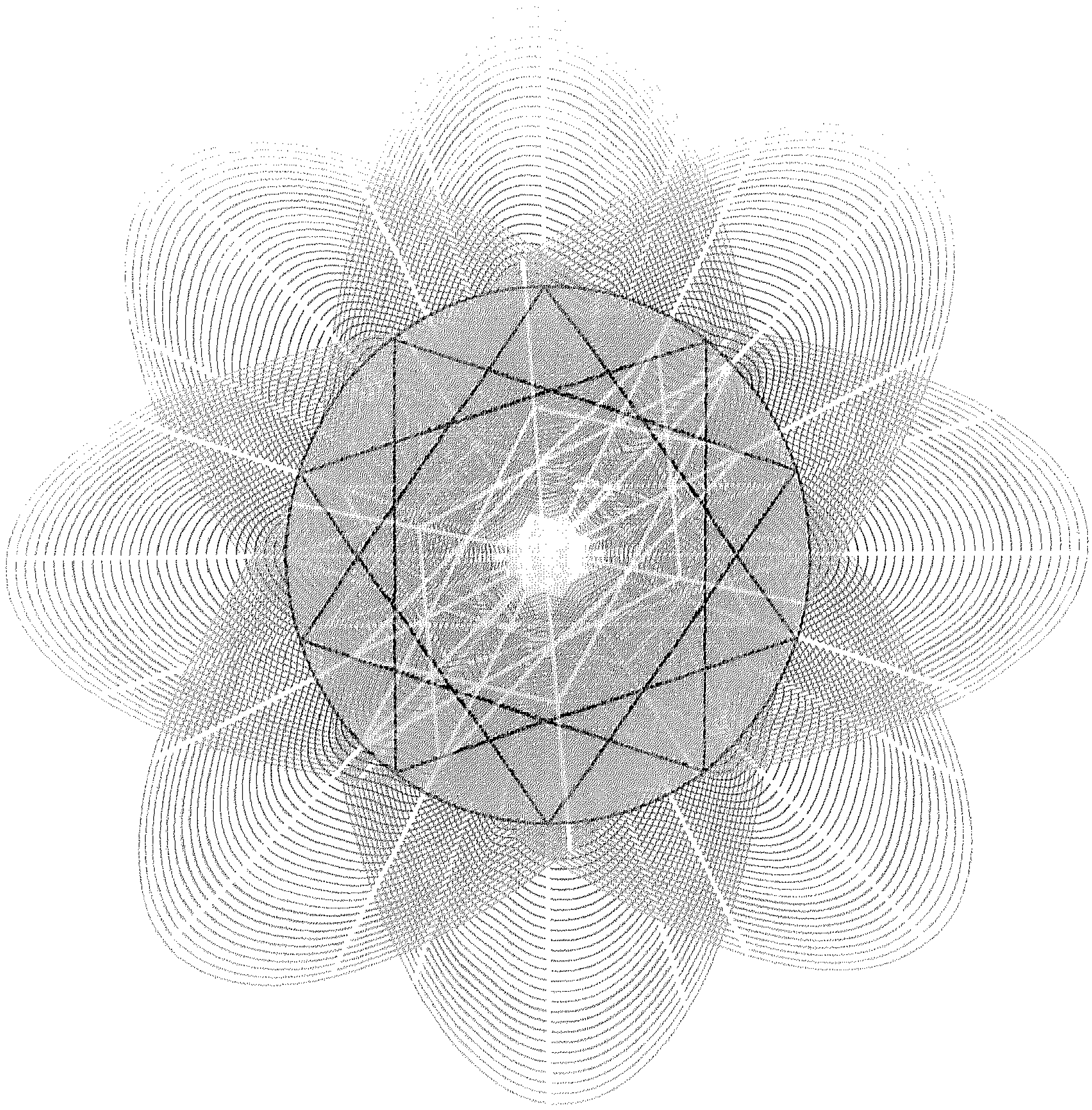
لوحة رقم (35)



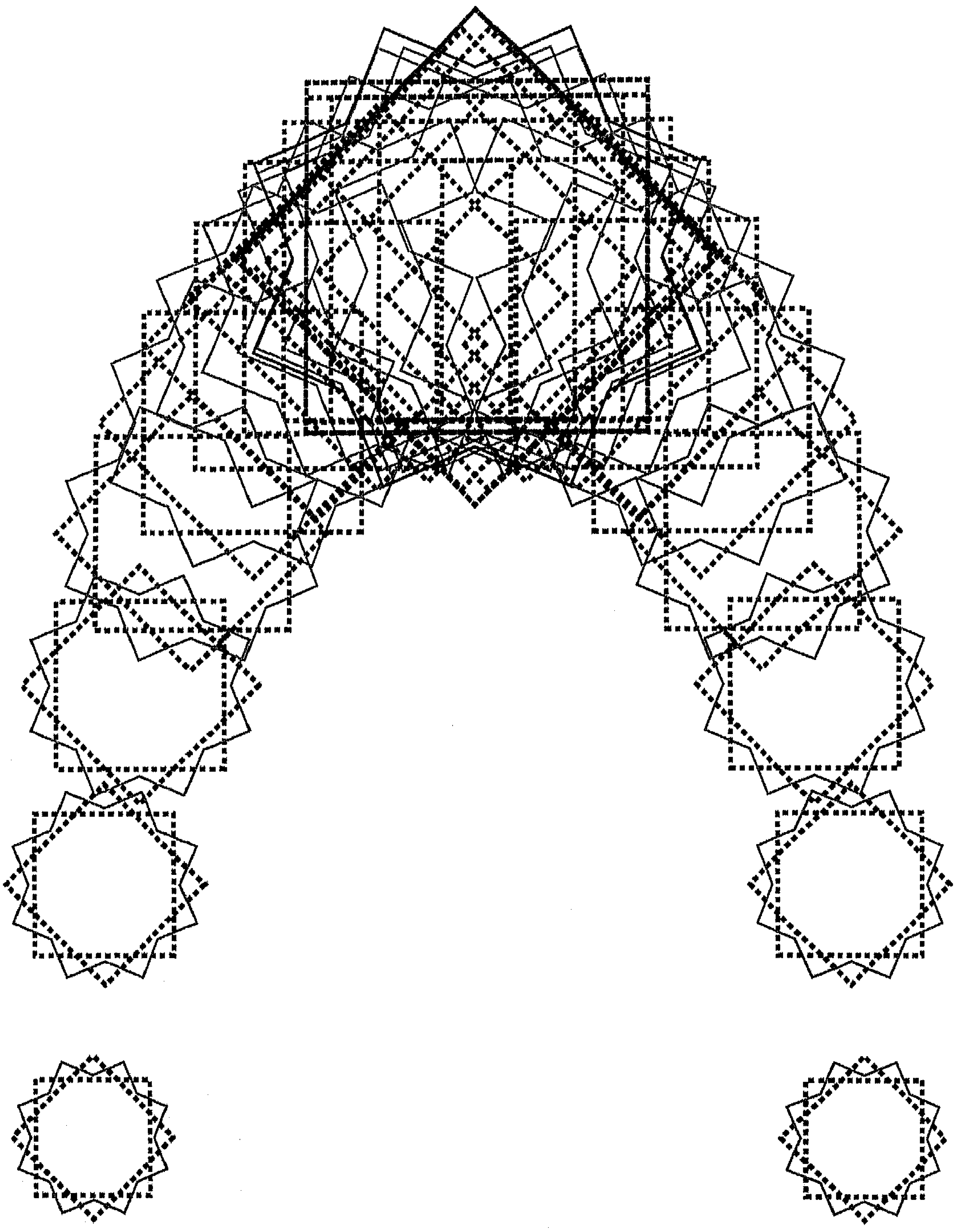
لوحة رقم (36)



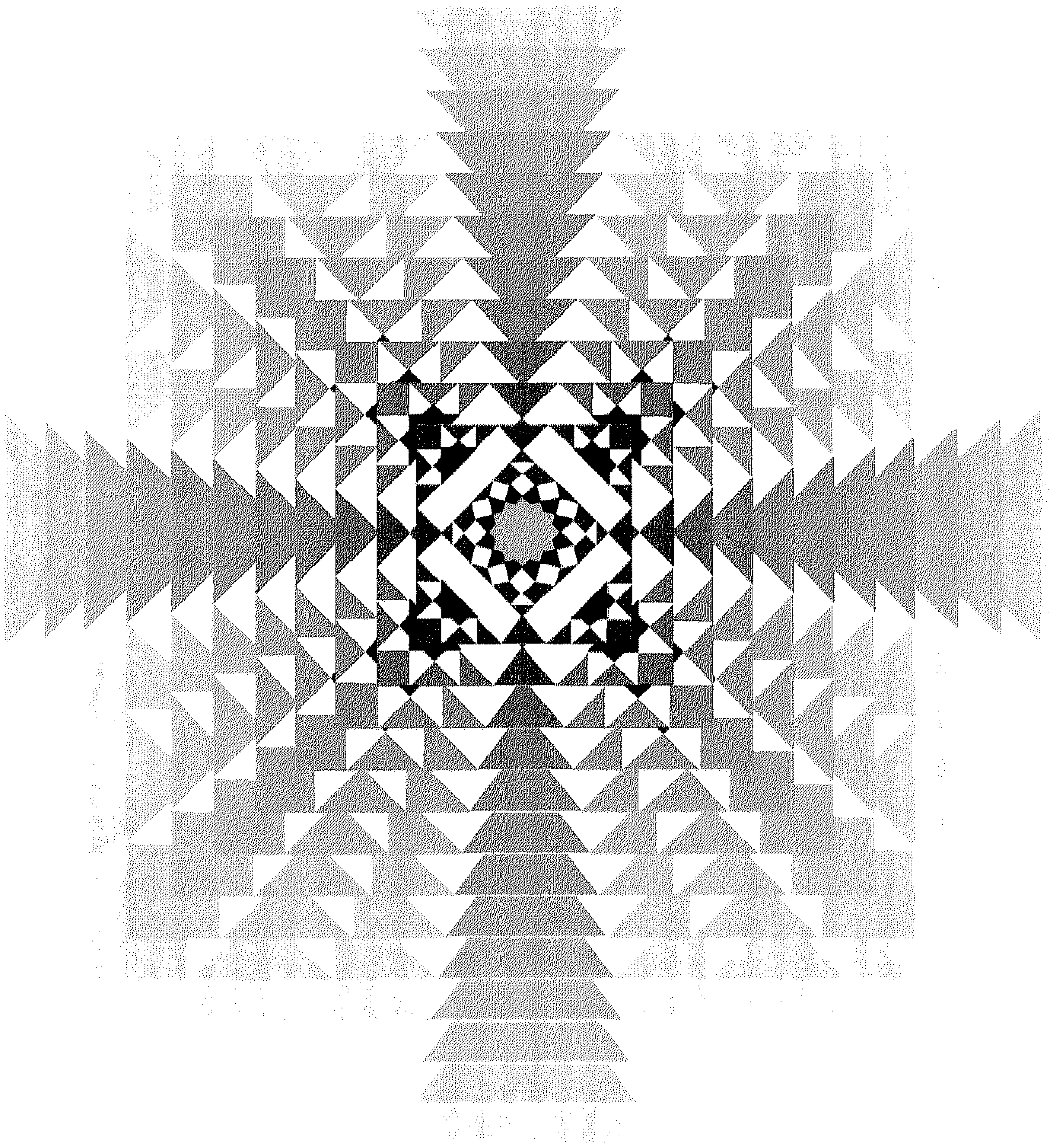
لوحة رقم (37)



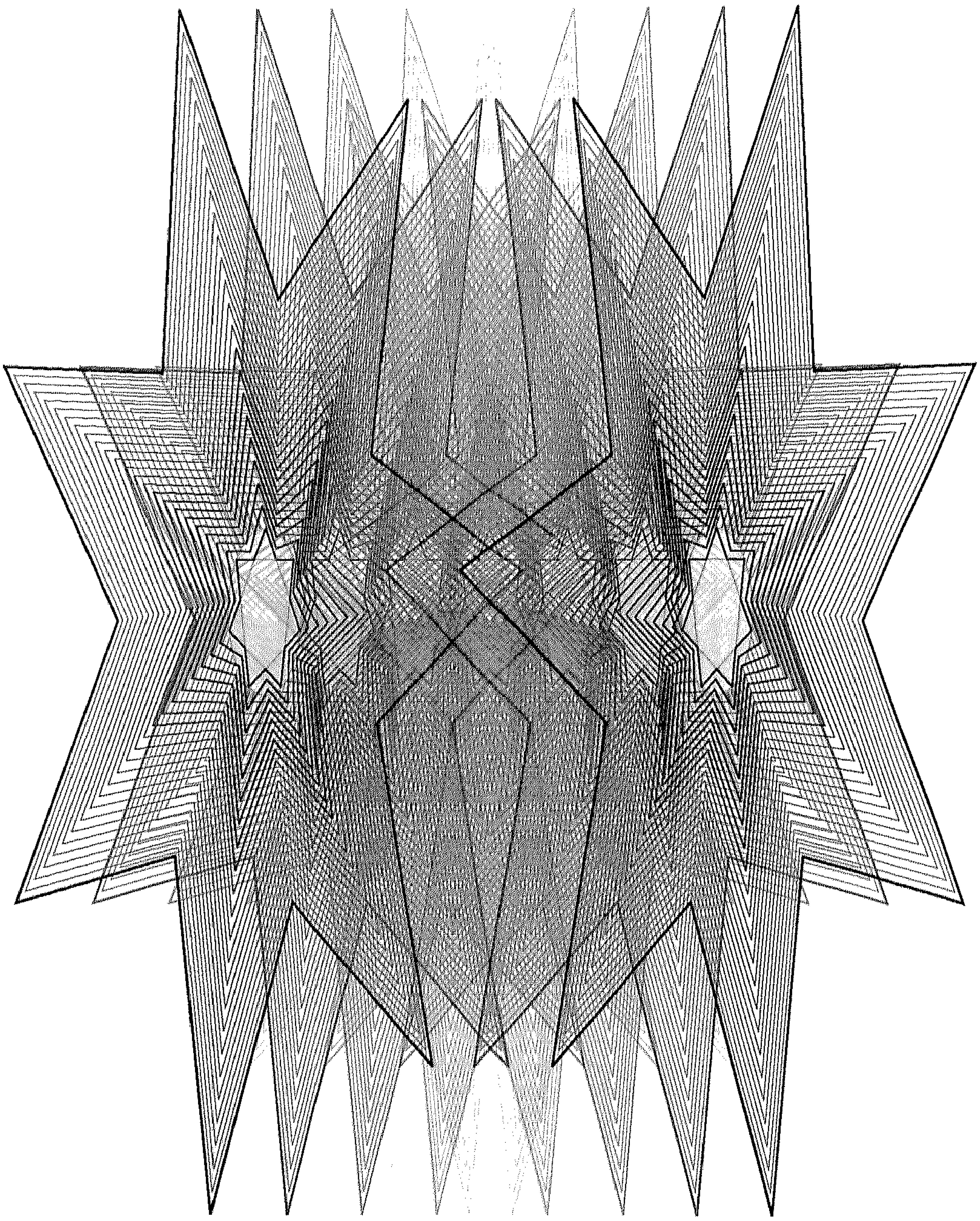
لوحة رقم (38)



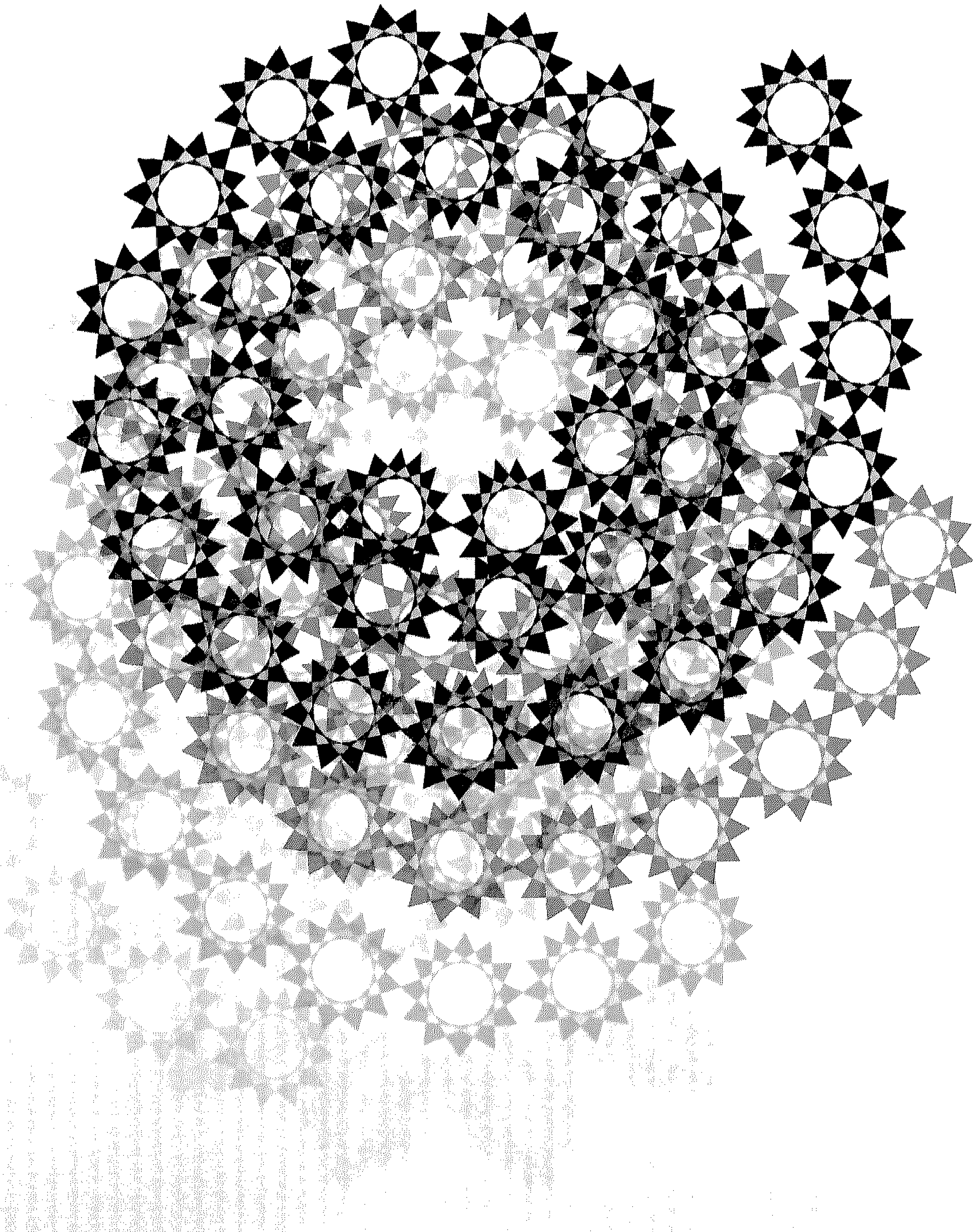
لوحة رقم (39)



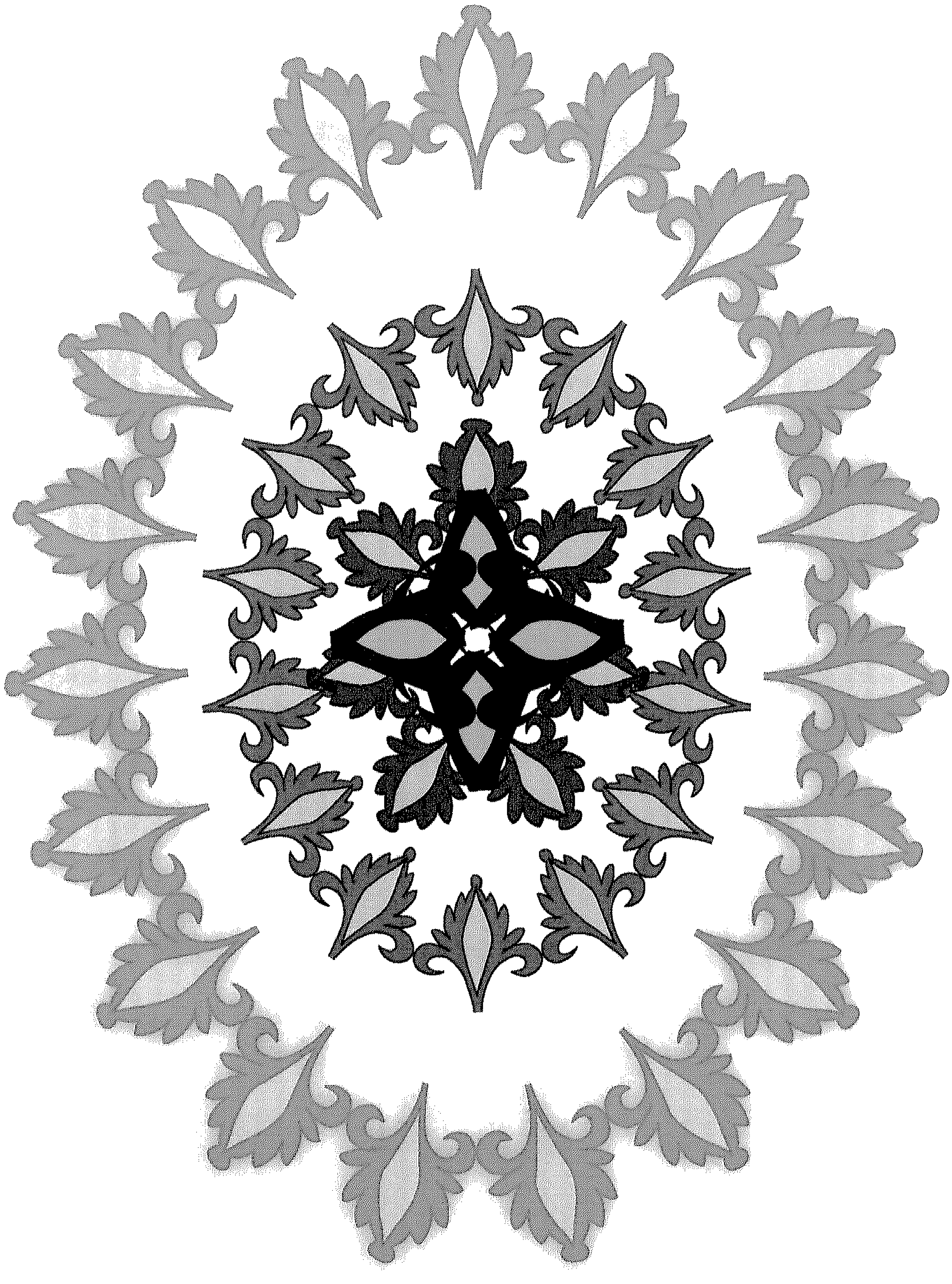
لوحة رقم (40)



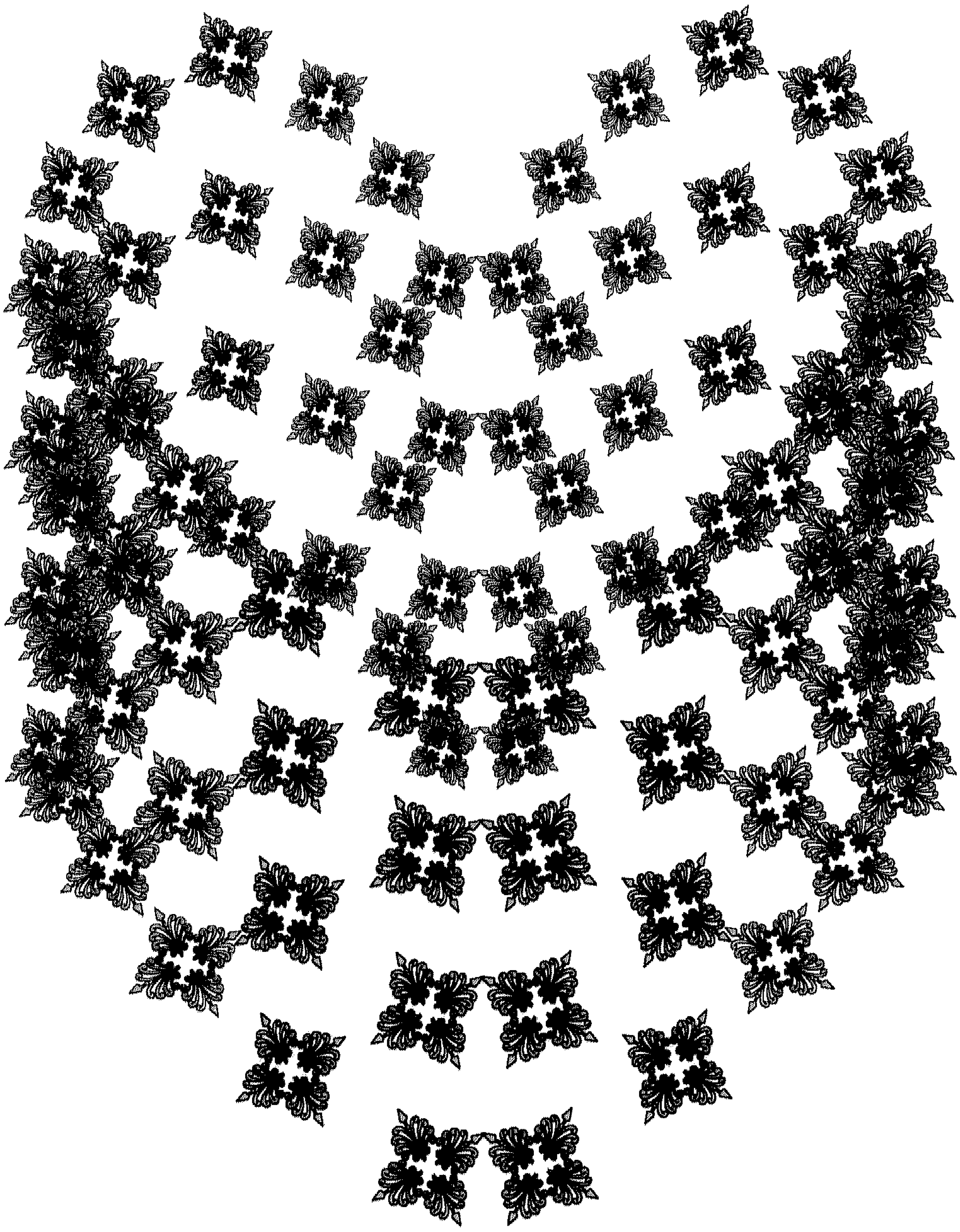
لوحة رقم (41)



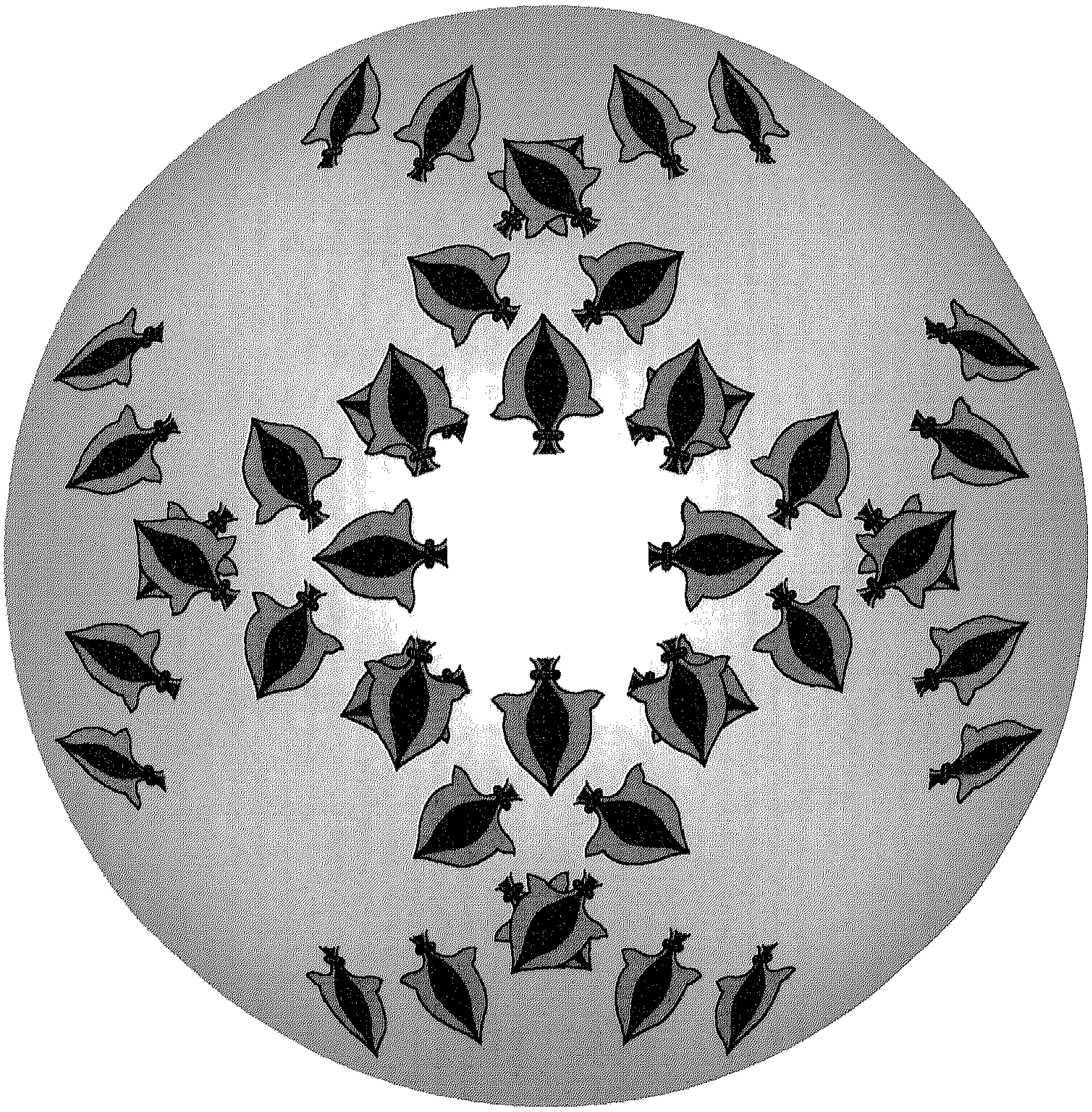
لوحة رقم (42)



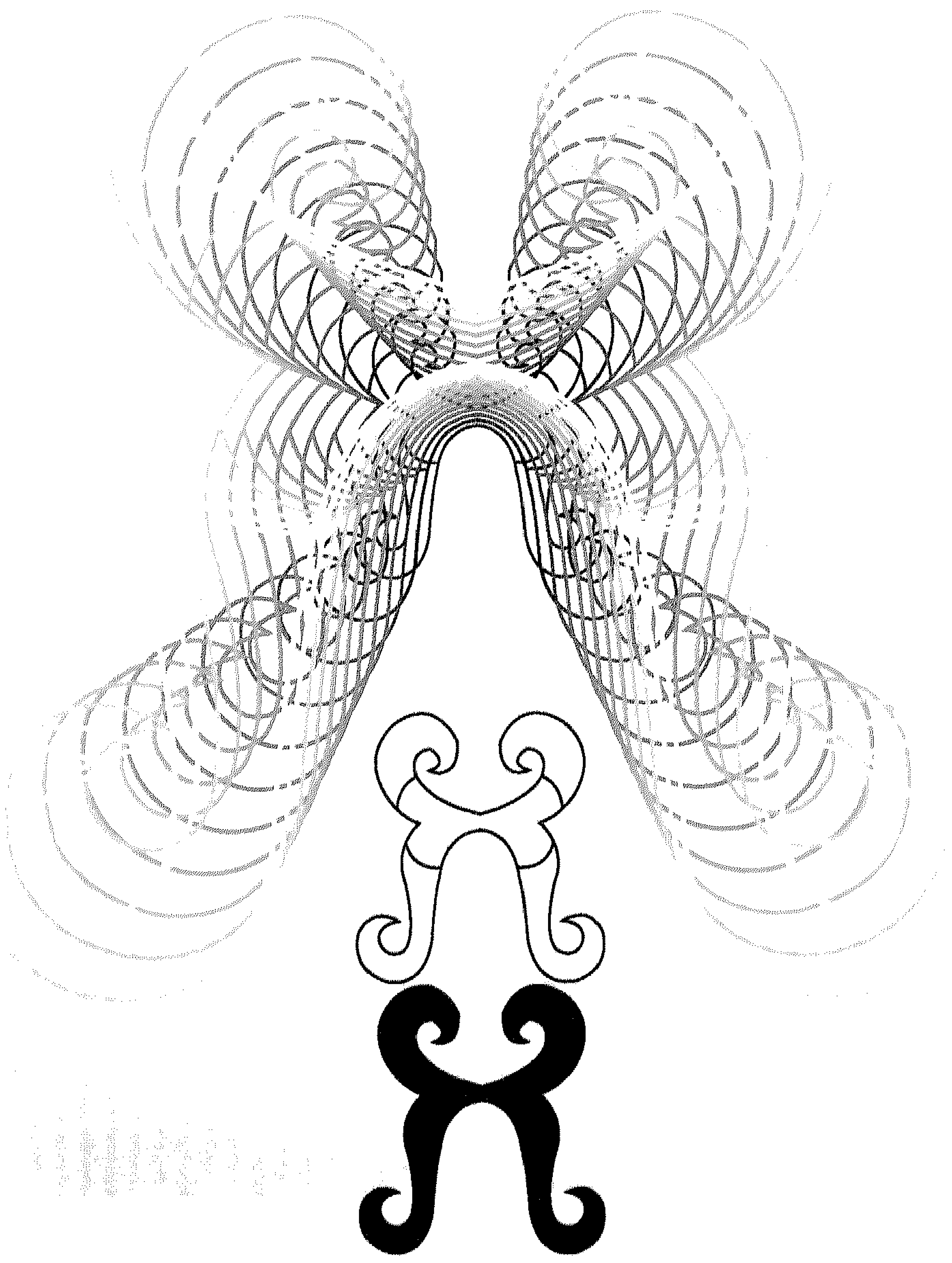
لوحة رقم (43)



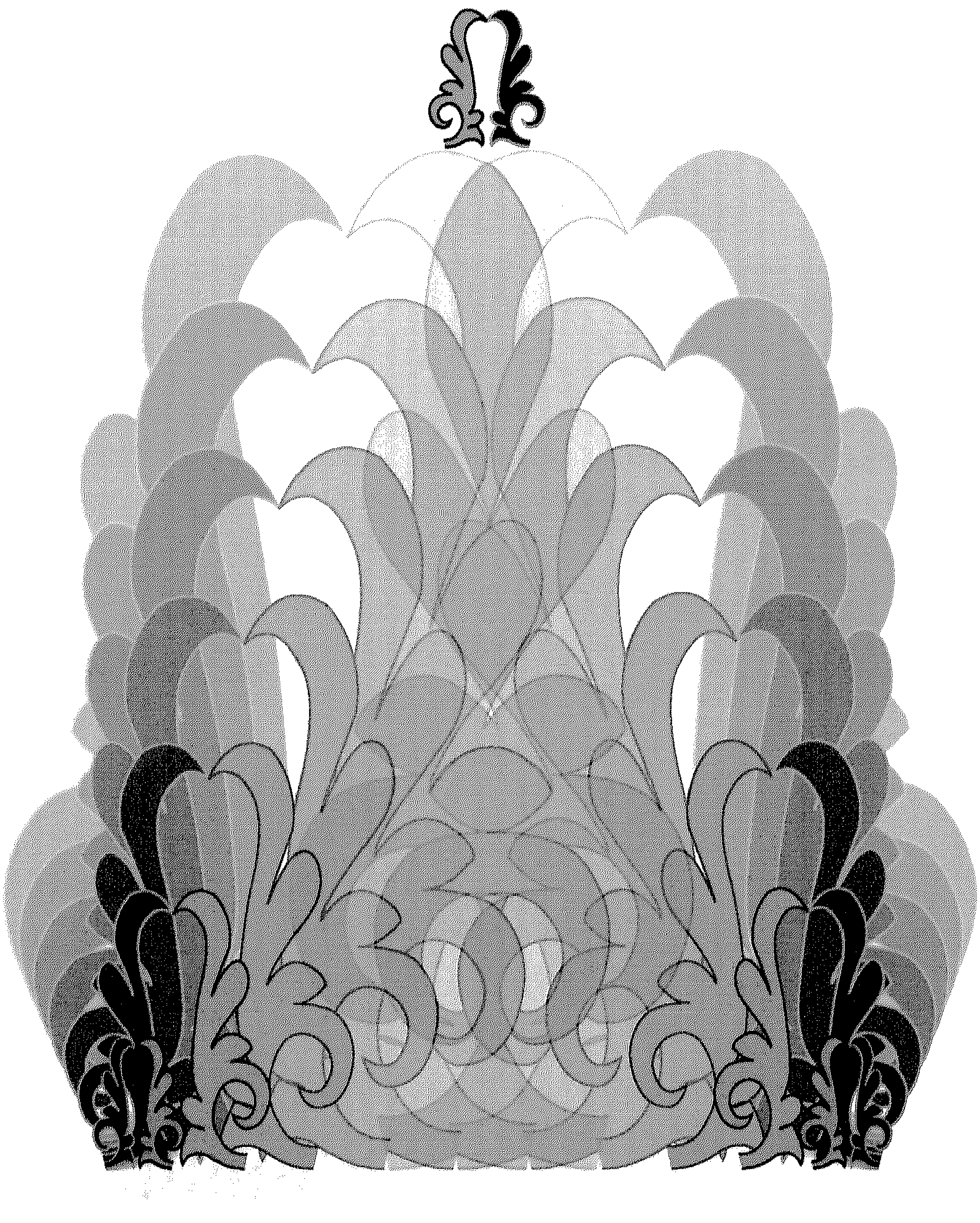
لوحة رقم (44)



لوحة رقم (45)

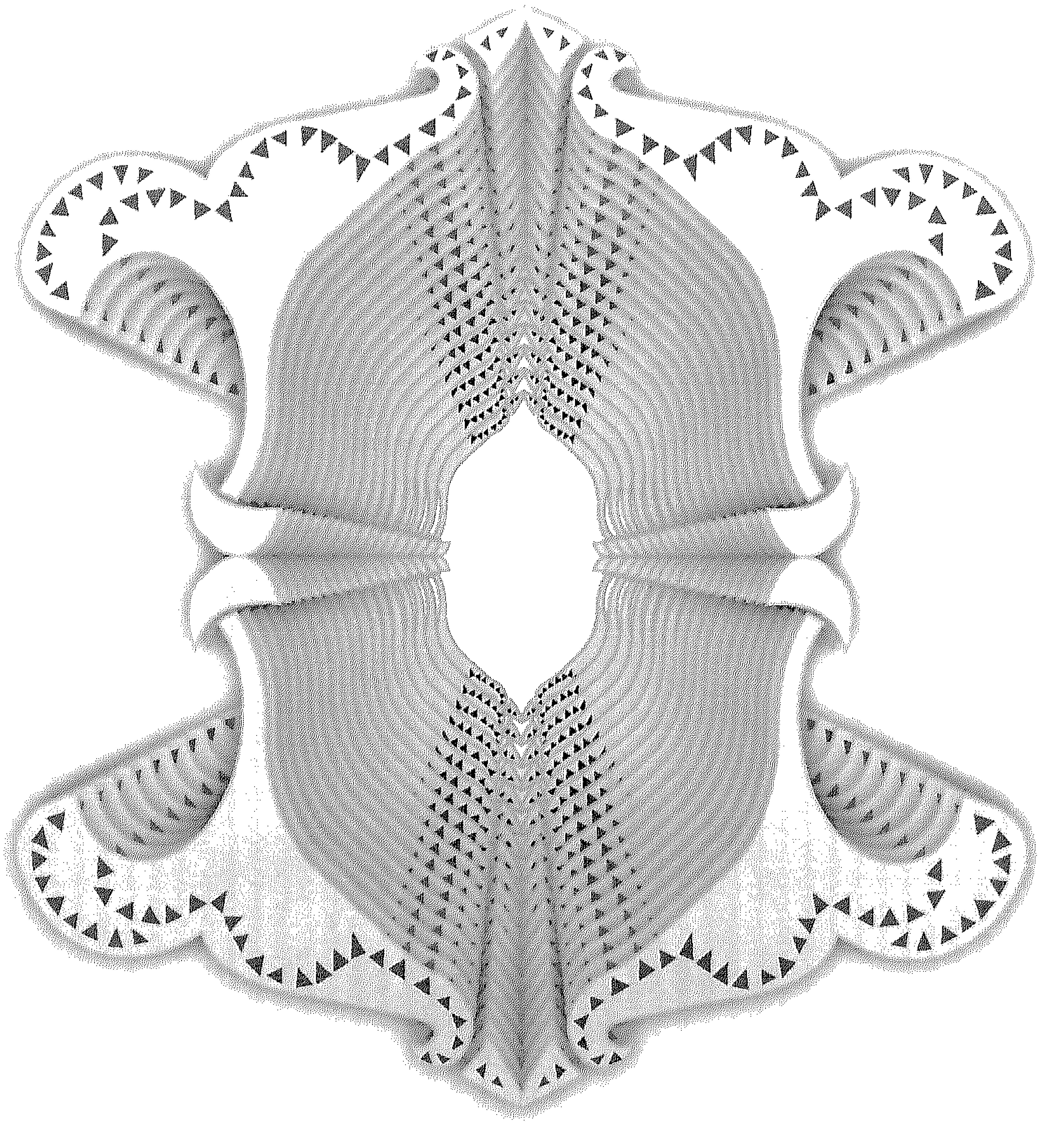


لوحة رقم (46)

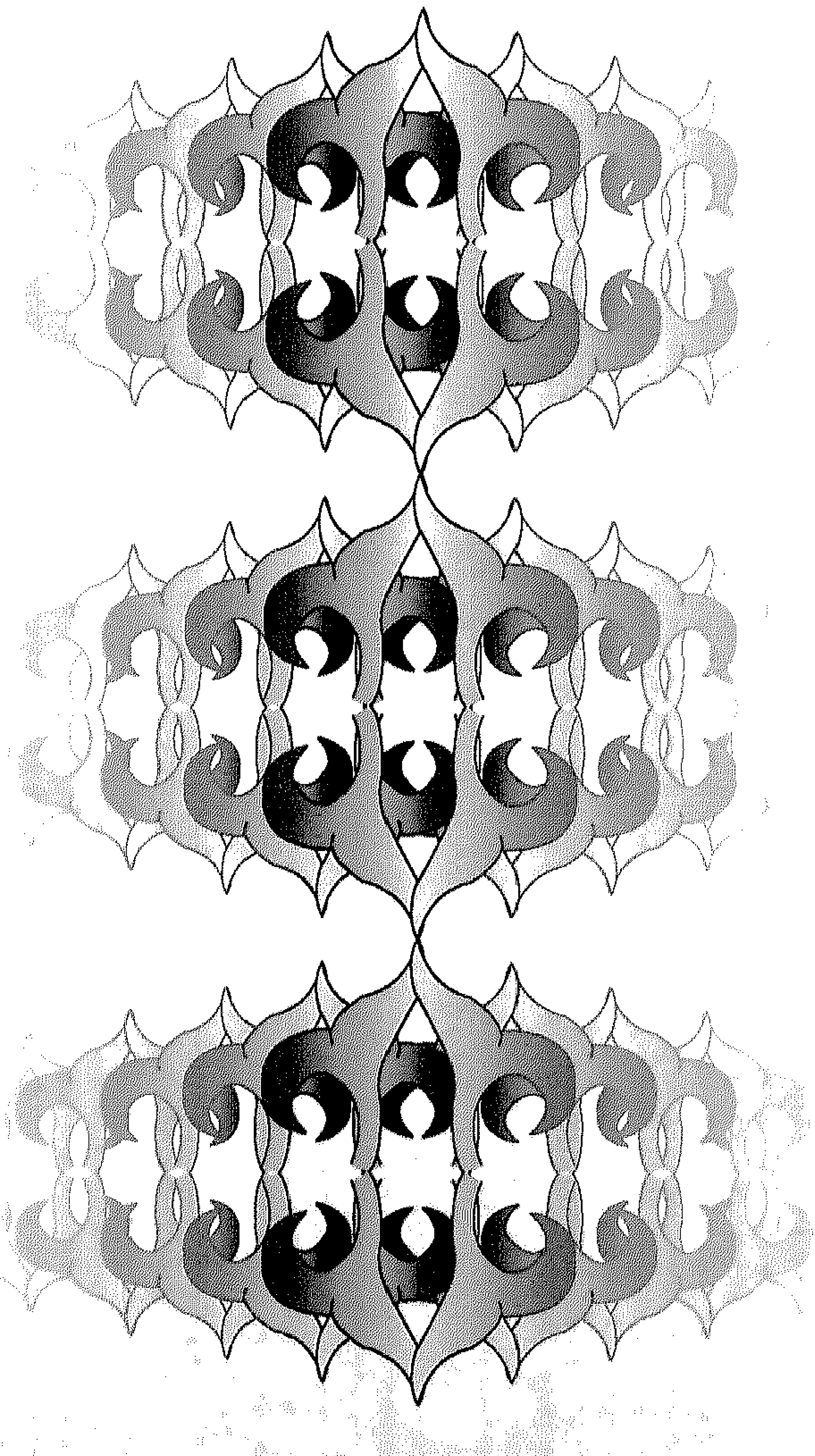


لوحة رقم (47)

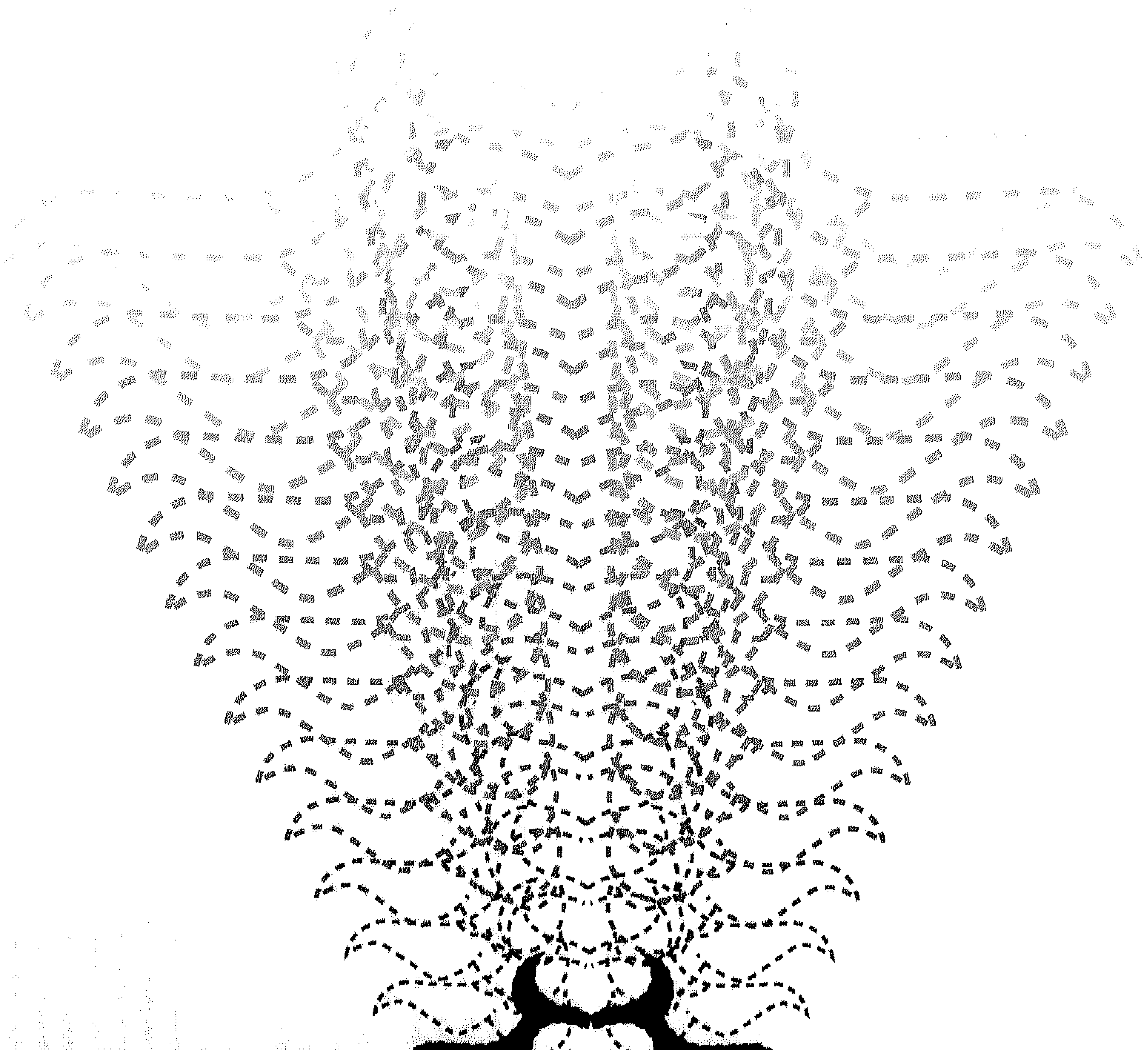
لوحة رقم (48)



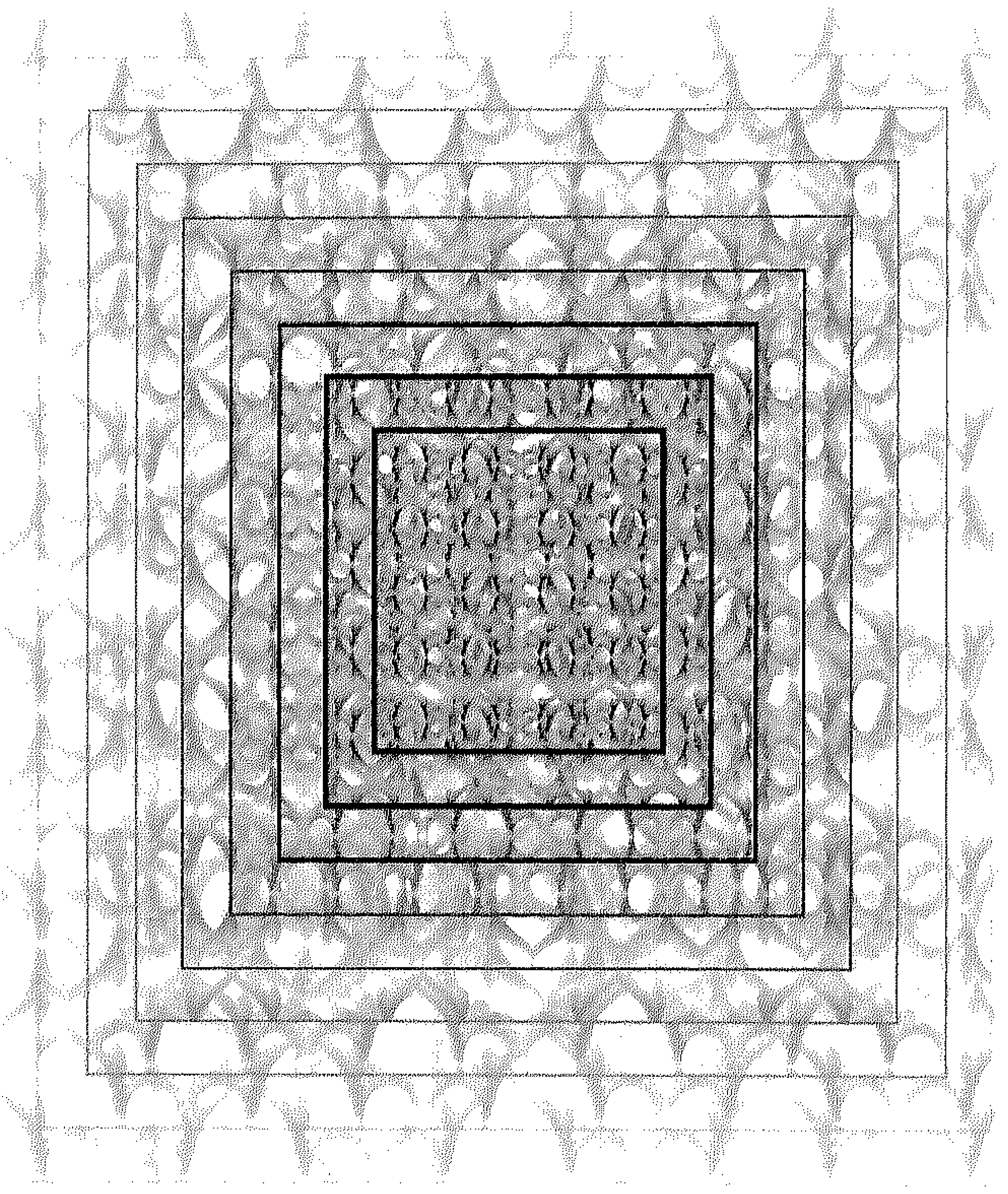
لوحة رقم (49)



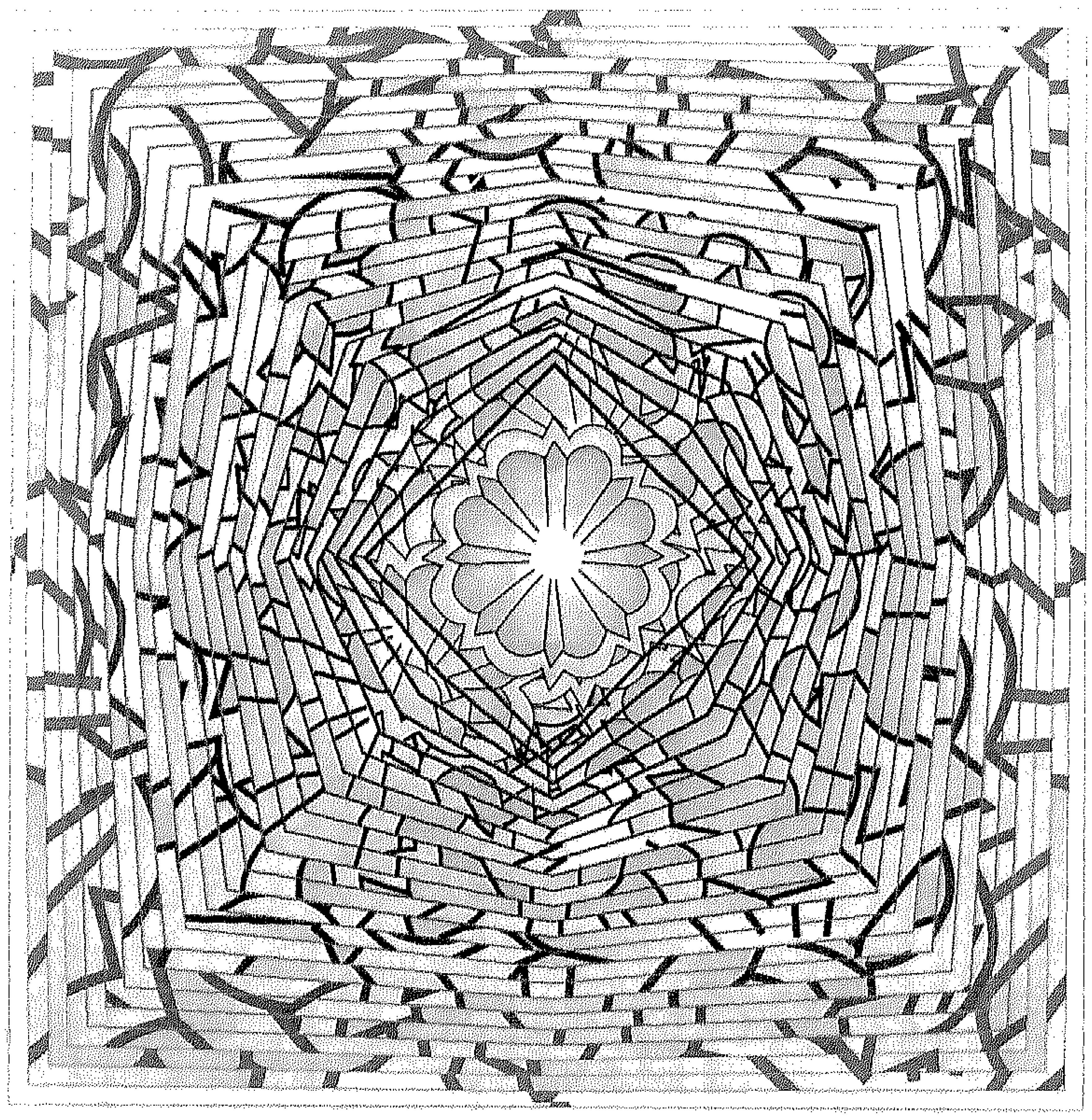
لوحة رقم (50)



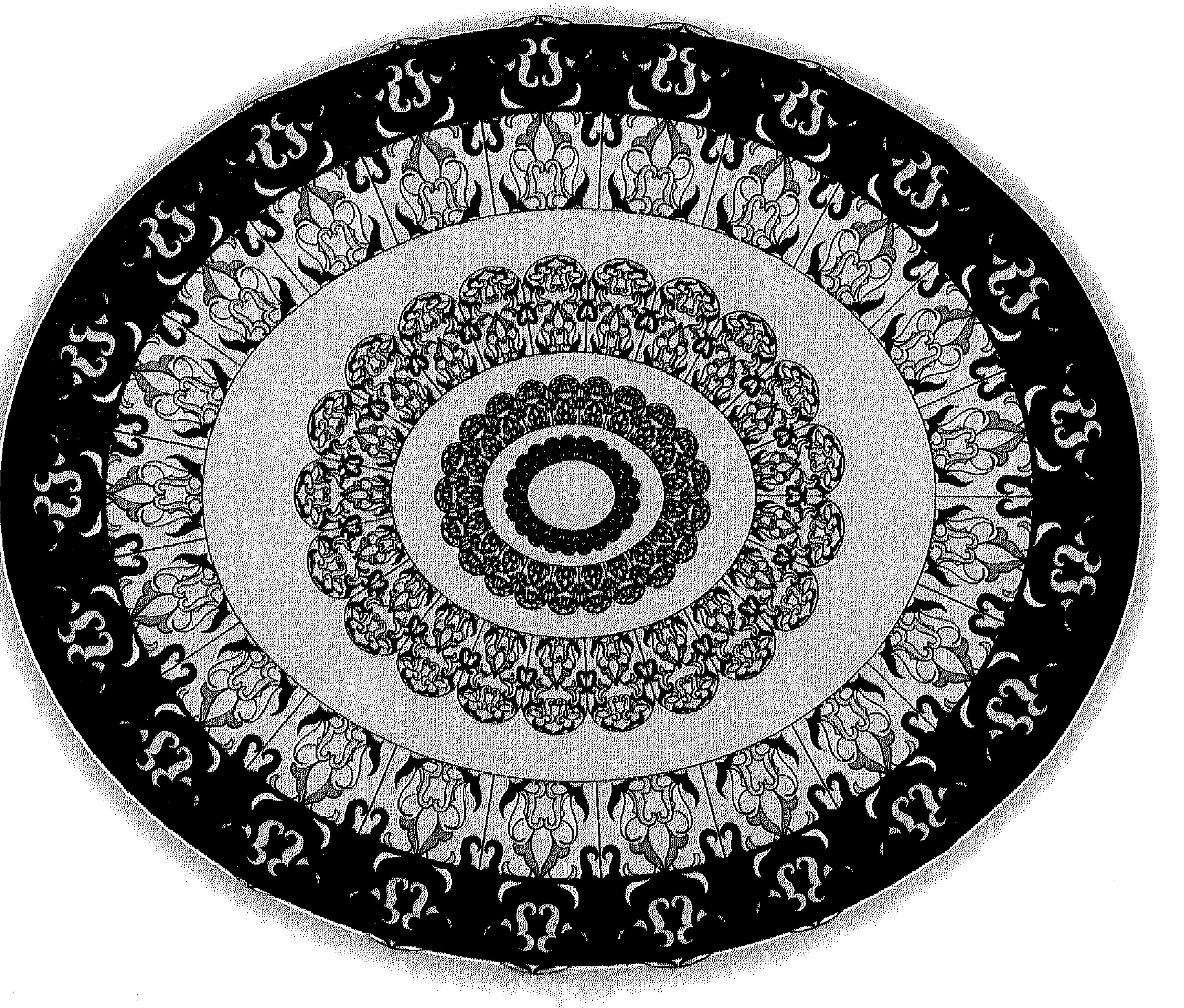
لوحة رقم (51)



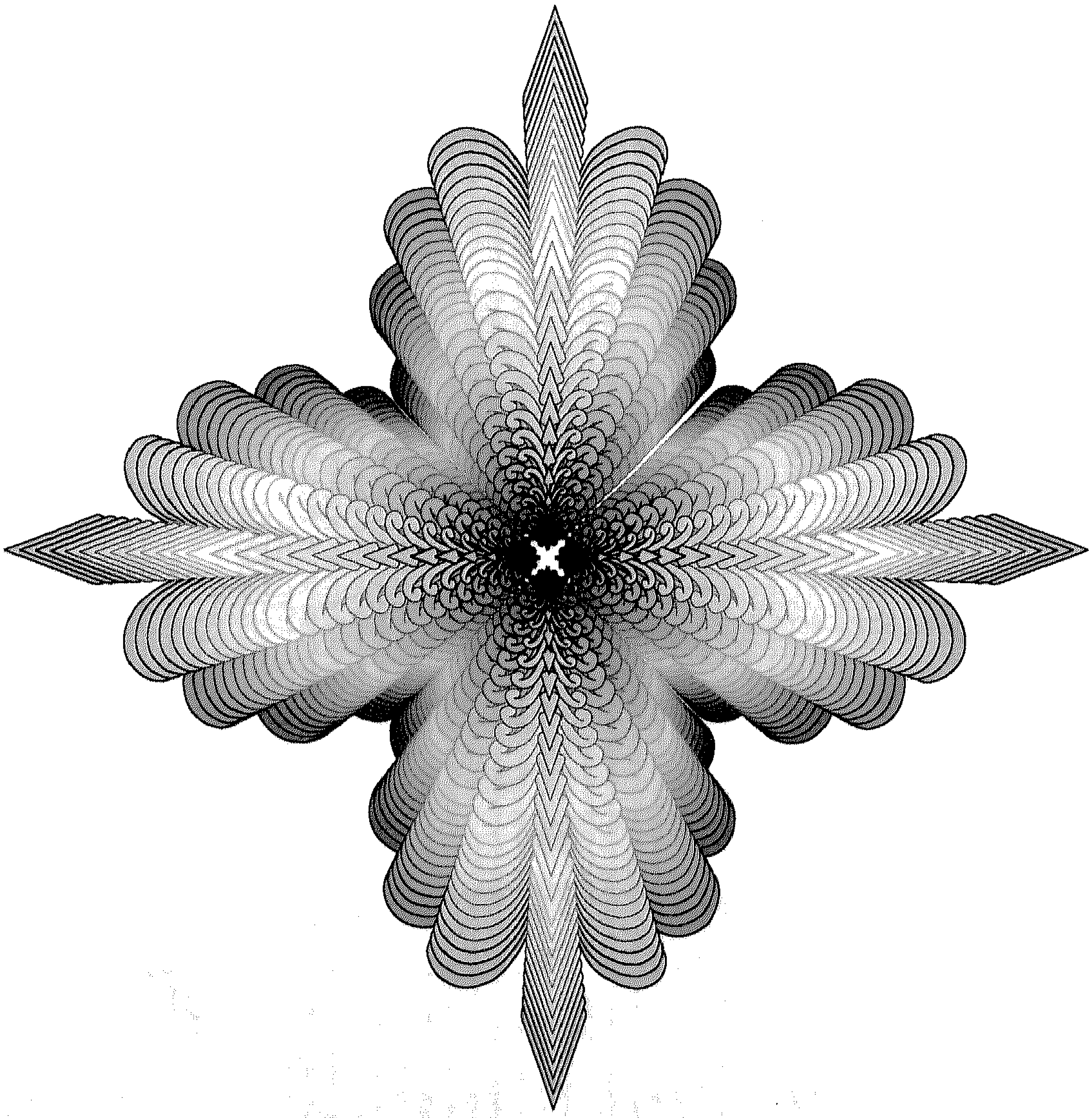
لوحة رقم (52)



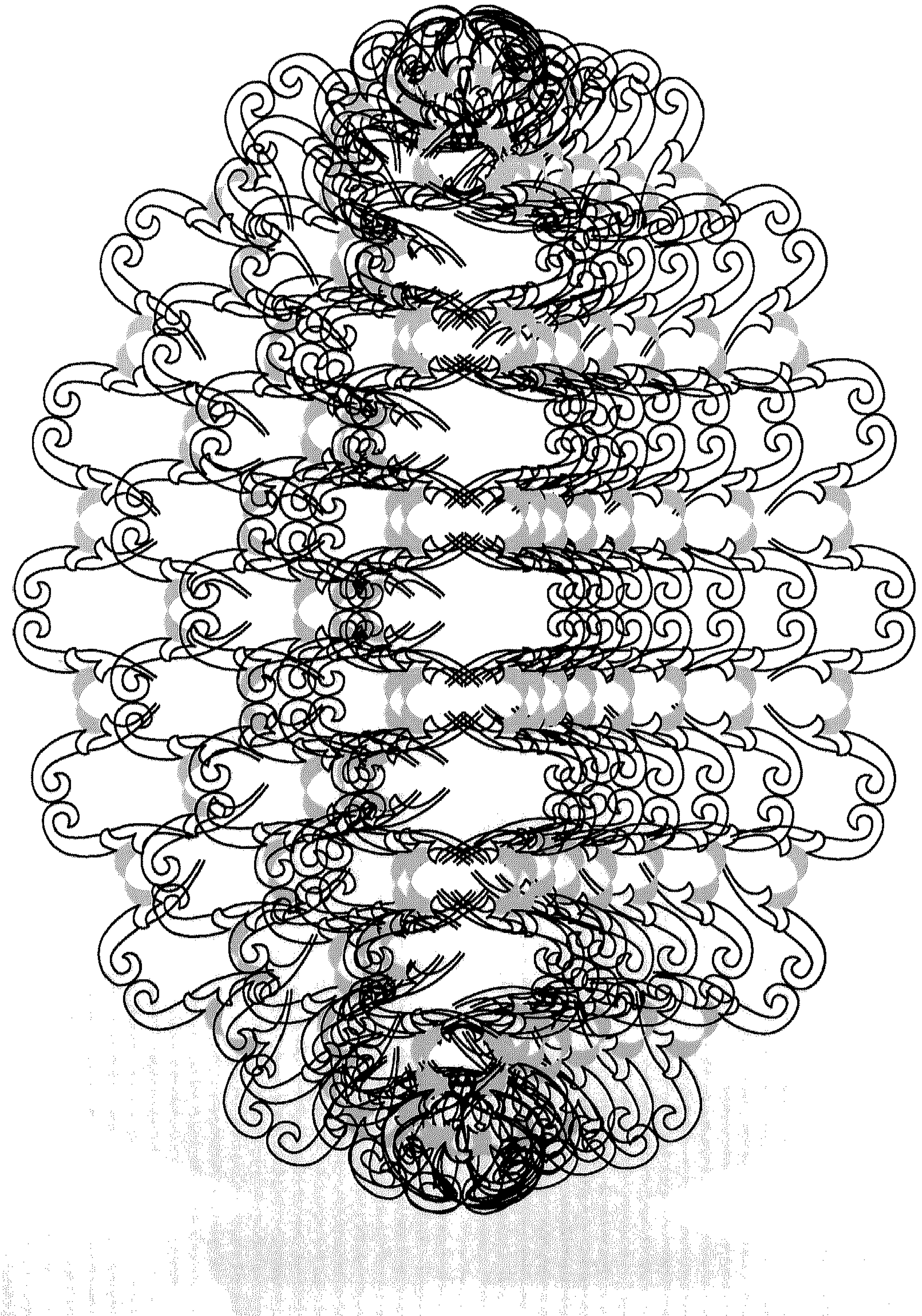
لوحة رقم (53)



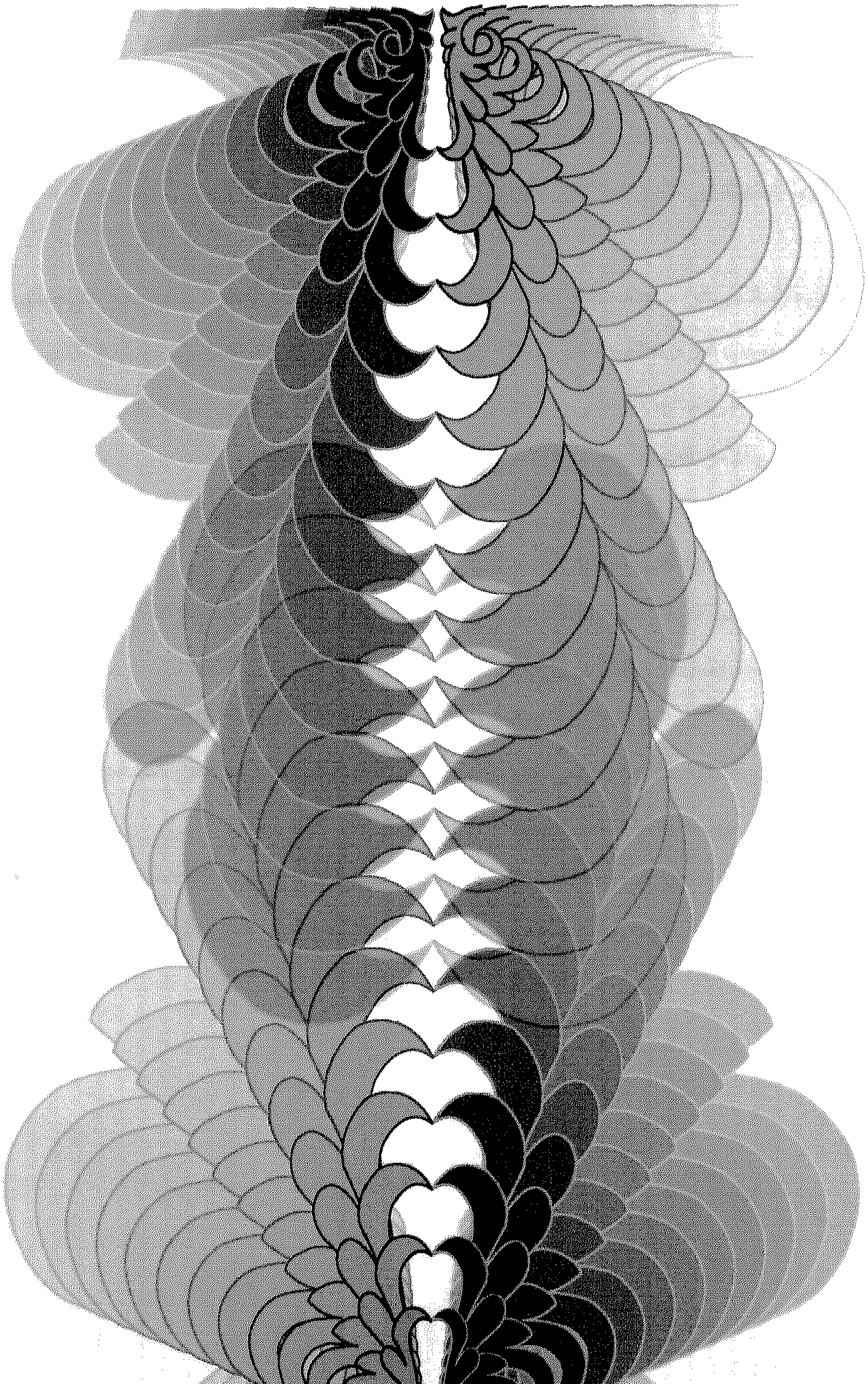
لوحة رقم (54)



لوحة رقم (55)



لوحة رقم (56)



لوحة رقم (57)

النتائج

الفن الاسلامي لم يكن يوماً وليد اللحظة اوالعفوية بل هو فن نشأ انطلاقاً من ارتباطه بالدين والعقيدة والاصول الجمالية والهندسية وآفاق الابداع، وما الزخارف الاسلامية الا دلالة على مجموعة من المعطيات والنتائج **التي توصل اليها الباحث في كنوز هذا الفن وأهمها:**

1. الفن الاسلامي فن متجدد، قادر على تلبية المتطلبات الحضارية العصرية، ضمن أي مظهر من مظاهر الحياة، بسبب قدرة عناصره الزخرفية على التماهي في المواد المختلفة والانصياع للتقنيات المتطورة مع المحافظة على شكلها الجمالي والوظيفي، وبالتالي فتح مجالات متجددة دائماً للابداع والتطور في الفن الاسلامي الأمر الذي لا يحصره ضمن القطع التراثية أو التقليدية.
2. الفن الاسلامي يتيح للفنان حرية الابداع والابتكار بشكل مطلق، فهو لا يضع قوانين ولا يفرض أساليب، وانما هي رؤية يعكسها المنهج الاسلامي ويطبقها الفنان بحرية.
3. تتمتع العناصر الزخرفية الاسلامية بمرونة شكلية تمكنها من تقبل التأثيرات المحلية أو الاقليمية عليها، مع الاحتفاظ بطابعها الاسلامي.
4. يمكن لعناصر الفن الاسلامي أن تصبح رموزاً عالمية قابلة للقراءة والادراك البصري من قبل مختلف الأجناس والشعوب لأنها لا تعبر عن ذاتية أو انفعالات شخصية وانما عن مضامين مطلقة، يشترك البشر بكليتهم في صياغتها أو الاحساس بها.
5. يشكل الكون وما فيه من مظاهر شكلية وحركية مصدراً للالهام بالنسبة للفنان المسلم، ومع تعدد مظاهر الكون الى الحد الذي لا يمكن احصاؤه، يبقى المجال مفتوح أمام الفنان للبحث عن تجليات جديدة لظواهر جديدة، وهكذا فان مصدر الفن الاسلامي دائم ومتجدد.

التوصيات

1. نشر أسس ومنهجية الفن الاسلامي ومدى ارتباط التصميم وفلسفته بهذه المنهجية من خلال كليات تدريس الفنون الجميلة.
2. نشر ثقافة مفهوم التصميم في الفن الاسلامي والتعريف بامكانياته كهوية ودلالة من خلال المؤتمرات والندوات العلمية.
3. اجراء المزيد من الدراسات والأبحاث لوضع مؤلفات ضمن مسمى تصميم وسائل الاتصال الاسلامي، وعن قدرة هذا التصميم من موائمة العصر.
4. تطوير معالجة الخط العربي لاستخدامة كحرف للكتابة وتوظيفه لخدمة المصمم.
5. انشاء منظمات مدنية تهدف الى حماية الخط العربي من التشويه تحت غطاء العولمة.
6. تطوير الأنظمة الجرافيكية المختلفة والموجودة في المجتمعات المحلية، وفق منجهية التصميم الاسلامي، بحيث تجسد الطابع والهوية.

المراجع العربية

1. أعمال الندوة العلمية المنعقدة في اسطانبول، الفنون الاسلامية المبادىء والأشكال والمضامين المشتركة، دار الفكر، دمشق، 1989.
2. بسيوني، محمود، الفن في القرن العشرين، دار المعارف، القاهرة، 1983.
3. بكار، آندريه، المغرب والحرف التقليدية الاسلامية في العمارة، المجلد الأول، دار أتوليي74، 1981.
4. بهنسي، عفيف، الفن الإسلامي، دار طلاس ، دمشق، ط1، 1986.
5. بهنسي، عفيف، فلسفة الفن عند التوحيدي، دار الفكر، دمشق، 1987.
6. بهنسي، عفيف، شمال جنوب حوار في الفن الإسلامي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2001.
7. حسن، زكي، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، ط3، 1981.
8. ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة، زكزيا ابراهيم، دار النهضة المصرية، القاهرة، 1963.
9. رضا، أحمد، رسالة الخط العربي، دار الرائد العربي، 1986.
10. رفلة، عنايات، الخداع البصري، 1975.
11. الصايغ، سمير، الفن الاسلامي، دار المعرفة للنشر والتوزيع والطباعة والترجمة، بيروت 1988.
12. عبد الله، محمد علي، الزخارف الجصية في الخليج، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، 1985.
13. عطا الله، سمير، روائع الخط العربي، دار عطا الله للطباعة والنشر، بيروت، 1993.
14. عطية، محسن، الفن وعالم الرمز، دار المعارف، القاهرة، 1996.
15. الغزالي، أبو حامد، احياء علوم الدين، الجزء 3، دارالشعب القاهرة.
16. فارس، بشر، سر الزخرفة الاسلامية، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1952.
17. فيشر، آرنست، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
18. قاجه، جمعة احمد، موسوعة فن العمارة الإسلامية، دار الملقي، بيروت، 2000.
19. قرضاوي، يوسف، الاسلام والفن، مكتبة وهبه، القاهرة، 1996.
20. قطب، محمد، منهج الفن الاسلامي، دار الشروق، القاهرة، 1983.
21. مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، الابتكار والحرف اليدوية، أعمال الندوة الدولية حول الابتكار في الحرف اليدوية الاسلامية، اسلام أباد، 1994.
22. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين، معرض بقاعة الفن الاسلامي، 1989.
23. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، وحدة الفن الاسلامي، الرياض، 1984.
24. مكداشي، غازي، وحدة الفنون الإسلامية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1995.
25. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الفن العربي الاسلامي، الجزء الأول، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1994.

26. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الفن العربي الاسلامي، الجزء الثالث، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1997.

27. نجم، رفيق، معجم مصطلحات الغزالي، مكتبة لبنان، بيروت، 2000.

28. النقاش، أسامة، مفاهيم الجمال: رؤية اسلامية، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، القاهرة، 1996.

المراجع الأجنبية

1. Burchhardt, Titus, Art of Islam, Language and Meaning, World of Islam Festival Publishing Company Ltd., Weasterham, Kent, 1979.
2. Crithchlo, Keith, Islamic Patterns, Thames and Hudson, London, 1992.
3. E-Said, Issam, and Parman, Ayse, Geometric Concept in Islamic Art, World of Islam Festival Publishing Company, London, 1976.
4. Khatibi, Abdelkebir and Sijelmassi, Mohammed, The Splendor of Islamic Calligraphy, Thames and Hudson, London, 2001.
5. Papadopoulo, Alexandre. Islam and Muslim art, Translated from French by Robert Erich Wolf, Thames and Hudson London, Harry N. Abrams, New York, 1980.
6. Ruth Museum, Treasures of Islam, Philip Wilson and others, Geneva, 1985.
7. Sweden, Malmo and Liungman, Carl G., The Dictionary of sign, A.B.C. CITO, England, 1991.
8. Wilson, Eva, Islamic Design, British Museum Publication Ltd., London, 1988.

المجلات

1. مجلة تاريخ العرب والمسلمين، تصدر عن دار النشر العربية للتوثيق والأبحاث، بيروت، العدد 154، 1995.
2. مجلة التراث العربي، محمد قرانيا، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد 70 ، السنة 18، كانون الثاني 1998.
3. مجلة حراء، ابداعات المسلم في الأشكال الزخرفية، بركات محمد مراد، العدد 6، تصدر عن Işık Özel Eğitim Tic. Ltd. Şti تركيا، 2007.

مجلة حراء، جواد محمد مصباحي، التكرار والتماثل في الفنون الزخرفية، ، العدد 8، 2007.

4. مجلة الرافد، معصوم خلف، الموازين الجمالية لفن الخط العربي ، العدد 92، دائرة الثقافة والاعلام الشارقة دبي، 2005.
5. مجلة نزوى، محمد سعيد الصكار، الحركة الكامنة في الخط العربي، العدد 7، 1996.
6. مجلة فكر وفن، آن ماري شيمل، التشبيه بالحروف في الأدب الاسلامي، العدد 3، 1964.

مجلة فكر وفن، Ernst Kuhnel، صنعة الخط في الاسلام، العدد 3، 1964.

مجلة فكر وفن، لؤي داخل، فن الزخرفة الاسلامية، العدد 51، 1993.

مراجع أخرى

1. ما علاقة الفن بالمخ البشري، سمير زكي، مجلة بلاغ www.balagh.com.
2. Thinking eye, Rivka Oxman, 2002، www.elsevier.com
3. موسوعة ويكابيديا www.ar.wikipedia.org

ملخص الرسالة باللغة العربية

تحاول هذه الدراسة الكشف عن الصفات الجرافيكية الموجودة في عناصر الزخرفة الاسلامية والتي تمكنها من معاصرة التقنيات الحديثة، بهدف اضفاء الهوية على التصميمات الجرافيكية التي أصبحت جزء من تفاصيل حياتنا. بحيث تتعرض لاهم العناصر الزخرفية التي ازدهرت في الفن الاسلامي وتدرس بناءها الشكلي وتبحث في معانيها ودلالاتها وأسس تكوينها وتوزيعها على المساحة، والتأثيرات الحركية والايقاعية واللونية الناتجة عن اندماج عناصر الزخرفة في التكوين. وتتم هذه الدراسة بناء على المعطيات الفكرية الدينية التي تتحدد من خلالها المفاهيم العامة للفن الاسلامي، ثم تختبر نجاح العناصر الزخرفية الاسلامية في تحقيق كونها عناصر جرافيكية قابلة للاستخدام والتوظيف في الأنظمة البصرية المختلفة من خلال استخدامها كمفردة من مفردات واحد من أكثر برامج التصميم انتشاراً وهو برنامج الرسم والتصميم المعروف Adobe Illustrator.

تنتظم الدراسة في ثلاثة أبواب رئيسة، يختص الباب الأول في توضيح البيئة الفكرية التي تبلورت من خلالها مفاهيم الفن الاسلامي، وكيف أثرت هذه المفاهيم على الصياغات الفنية في أسلوب التعبير واختيار الموضوع واللغة الفنية. أما الباب الثاني فهو يبحث في تحليل البنية الشكلية لعناصر الزخرفة الاسلامية، ويحاول تفيسر الأشكال والرموز حسب الأفكار الدينية والفلسفية التي سيطرت على الفكر الاسلامي. ويأتي الباب الثالث وهو التجربة العملية التي تعمل على توضيح صلاحية عناصر الزخرفة الاسلامية للاستخدام في تصميم الجرافيك المعاصر من خلال اختبارها في أحد أهم برامج التصميم المعاصرة.

يقع الباب الأول في فصلين، يتناول أولهما الحديث عن نشأة الفن الاسلامي مستهلاً بأحوال العرب الفنية قبل الاسلام، والبيئة التي ظهر فيها الفن الاسلامي ابتداءً من العصر الأموي وحتى الدولة العثمانية، وعن أثر العرب والشعوب غير الغربية في تكوين هذا الفن، وكيف استطاع الفن الاسلامي التوليف ما بين العناصر المختلفة والمستمدة من مصادر متعددة وصهرها ضمن تعبير واحد وأساليب متعددة نتج عنها ظهور الطرز أو المدارس المختلفة، ويتطرق أخيراً الى مفهوم الفن الاسلامي وكيف أن صفة الاسلامية لا تشكل تحديد وظيفة دينية لهذا الفن. ثم ينتقل الحديث الى أهم سمات الفن الاسلامي التي تدرك من خلال نظرة سريعة للأعمال الفنية، والتي انبثقت عن الرؤية الشمولية للاسلام كدين. مثل وحدة الفن الاسلامي، وغياب ذات الفنان، والتجريد. وينتقل الحديث في نقطة أخرى حول معنى الجمال تلك الصفة الملازمة للفن والتي اتخذت مفهوم مرتبط بالجمال الالهي باعتبار الجمال صفة من صفات الله تعالى. ويختم الباب الأول بمناقشة وظيفة الفن الاسلامي في الجانب العملي والروحي من حياة المسلم.

الفصل الثاني من الباب الأول يبحث في أهم المفاهيم التي تبلورت من خلال الفكر الاسلامي، فهو يتناول أولاً اللغة الفنية التي اتخذها الفن الاسلامي لغة تخاطب بصري والمكونة من الخط والشكل واللون، والعلاقة المتسلسلة بين العمل وأجهزة الادراك الحسي والتي تؤدي بالنهاية الى الادراك الباطني، مقصد الرسالة البصرية في الفن الاسلامي. ينتقل الحديث بعدها الى مناقشة الموضوع الذي استلهمه الفنان المسلم، كيف حضرت الطبيعة وكيف غابت، ولماذا لم يكن الانسان محور الاهتمام في الأعمال الفنية. وأخيراً يبحث الفصل الثاني في معنى اللون، الذي تخلى عن رمزيته كقيمة مجردة، بالاضافة الى معنى المساحة والفراغ وكيف أصبح الفراغ جزء من التكوين في التصميم الاسلامي.

الباب الثاني تناول دراسة العناصر الزخرفية الثلاثة الكتابية والهندسية والنباتية، من خلال المفاهيم والمعطيات التي عولجت في الباب الأول، فكان الفصل الأول للحديث عن الخط العربي، فدرست أصول البنية الشكلية فيه، واعتمادها على النقطة والدائرة والألف كمقياس لرسم الحروف العربية. ثم بحثت العلاقات الناشئة بين الحروف والكلمات من حركة وايقاع ولون، وتم التطرق الى نظام التشكيل الذي يتكامل مع جرافيكية النظام الكتابي.

الفصل الثاني خصص للحديث عن الزخارف الهندسية، فكان الخط نقطة الدراسة الأولى حيث أنه الوحدة البنائية للشكل، ومن خلال التقاء الخطوط بعلاقات مغلقة كانت الأشكال الأساسية، التي تم دراسة تكوينها من خلال الدائرة وكيفية رسمها حسب الطريقة التي اعتمدها الفنان المسلم، بالاضافة الى معانيها ودلالاتها. ثم كان توزيع الأشكال على المساحة من خلال المخططات الشبكية والعلاقات الجديدة الناتجة عن التكرار والتشابك والتراكب، المحور الأخير الذي تم بحثه في هذا الفصل.

عالج الفصل الثالث من الباب الثاني الزخارف النباتية، حيث درس البناء الشكلي للوحدة النباتية من حيث علاقتها بالنموذج الأصلي المستمد من الطبيعة، وكيف تم تحويرها ضمن نسب وعلاقات شكلية أهمها انسيابية الخطوط وتقوسها تماشياً مع المسار اللولبي الذي ستتوزع من خلاله على المساحة، والذي يخضع أيضاً لقانون توزيع يعتمد على الدائرة. وفي الفصل الأخير من هذا الباب تم تلخيص أهم المبادى والأسس المستخدمة في نظام التصميم الجرافيكي الاسلامي.

تناول الباب الثالث التجربة العملية التي تمت في اطار التقنية الحديثة والمتمثلة في أحد أهم برامج التصميم في عالم الجرافيك المعاصر، واتخذ التطبيق العملي اتجاهين، كان الأول ادخال عناصر الزخرفة الى البرنامج بالصيغة التي تمكن من التعامل معها ضمن حدوده مع المحافظة على بنائها الشكلي ودرجة وضوحها، وقد تم ذلك عن طريق رسم الوحدات الزخرفية باستخدام الأدوات التي يتيحها البرنامج. والاتجاه الثاني كان في تطبيق امكانيات البرنامج على الوحدات الزخرفية، بحيث يمكن الحصول على باب آخر للابداع والابتكار في مجال الزخارف الاسلامية.

في نهاية الدراسة تم استخلاص نتائج أهمها، وجود منهجية ثابتة في بناء الشكل والتكوين في الفن الاسلامي، تشكل النقطة فيه البنية الأساسية في بناء الوحدة الزخرفية، وتنتظم الأشكال ضمن المساحة وفق مخطط شبكي يعتمد على الدائرة. وهذه المنهجية ضمن مفاهيم الجمال واللون والمساحة والفراغ المنبثقة عن الفكر الاسلامي. وعلى ضوء هذه النتائج تم ادراج بعض التوصيات تتمثل في نشر أسس ومنهجية الفن الاسلامي من خلال كليات تدريس الفنون الجميلة. واستغلال المؤتمرات لنشر ثقافة مفهوم التصميم الاسلامي والتعريف بامكانياته ودلالته كهوية. بالاضافة الى الدعوة الى اجراء المزيد من الأبحاث والدراسات ضمن مسمى تصميم وسائل الاتصال الاسلامي، وحماية وتطوير الخط العربي.

Abstract

This study tries to disclose the graphic attributes available in the Islamic ornamentation elements that enable it to be contemporary with the state of the art techniques, for the purpose to accord identity to the graphic designs that have become an integral part of our life. They will take up the most important ornament elements prospered in the Islamic Art, study their formal structure, search the meanings, significance, composition foundations, distribution on the area, kinetic, percussive and color effects resulting from the integration of the ornament elements in the formation. This study is conducted on the basis of religious intellectual data through which the general Islamic Art concepts are determined, then examine the success of the Islamic ornament elements in achieving their being graphic elements susceptible of use and exploitation in the various visual systems by using it as one item which is one of the most widespread design programs, namely the well-known Adobe Illustrator program.

The study is made in three main sections, the first focuses on the demonstration of the intellectual environment through which the Islamic art concepts have been crystallized, and how such concepts affected the technical formulation in the expression method, subject and artistic language selection. The second deals with the analysis of the formal structure of the Islamic ornament elements. The section tries to explain the shapes and symbols in accordance with the religious and philosophical ideas that prevailed over the Islamic reasoning. The third section, the practical experiment that clarifies the Islamic ornament elements validity for use in contemporary graphic design through being subject to examination in one of the most important contemporary design programs.

The first section lies in two chapters, the first of which discuses the origination of the Islamic Art starting with the conditions of Arabs before Islam and the environment in which the Islamic Art emerged from the beginning of the Umayyad era up to the Ottoman state, impact of Arabs and effect of non-western nations in this art formation, how the Islamic Art managed to compromise between the various elements derived from different sources, mould them into one expression, various methods resulted in the emergence of styles or different schools. Finally, it touches on the Islamic Art concept and how the Islam characteristic does not constitute identification of religious function for this Art. Then it moves to the most important Islamic Art characteristics that are recognized through a glance at the artistic works, which emanated from the comprehensive vision of Islam as a religion such as the integrity of Islamic Art and absence of the ego of the artist and abstraction. Then, it moves to talk about another point on the meaning of aesthetics, the attribute accompanying Art, which took a concept linked with divine beauty considering beauty as one of the God's characteristics. The first section is concluded by a discussion on the Islamic Art function in the practical and spiritual side of the Muslim life.

The second chapter of the first section deals with the most important concepts crystallized through the Islamic intellect. It take up first the artistic language the Islamic Art adopted for the visual addressing consisting of calligraphy, shape and color, and the serial relation between work and the sensory perception organs, which eventually leads to the inner perception, the intention of the visual mission in the Islamic Art. Then the talk moves into the discussion of the topic drawn by the Muslim Artist, how nature appeared and how it disappeared, why Man has not been the attention hub in the artistic works. Finally, the second chapter discusses the meaning of color that abandoned its symbolism as an abstract value in addition to the meaning of the area and vacuum, how vacuum became part of the formation in the Islamic design.

The second section dealt with the study of the three ornament elements, writing, geometrical and botanical through the concepts and data addressed in the first section. The first chapter was on the Arab calligraphy, where the shape structure roots were studied, and their reliance on the point, circles and the thousand as a scale to draw Arabic letters. Then, it discussed the relations arising between letters; words including movement, harmony and color were studied. The section dealt with the vocalization system that integrates with the writing system graphics.

Chapter two was dedicated to discuss the geometrical ornament. Line was the primary study point as the constructive unit of the vocalization. Through the conjunction of the lines with closed relations, the basic shapes constituted whose formation study is conducted through circles, how to draw in accordance with the way adopted by the Muslim Artist, in addition to its meanings and significance. Then talked about the distribution of shapes over the area through network drawings and the new relations resulting from the repetition, overlapping and composition, that was the last hub discussed in this chapter.

Chapter 3 of the second section addressed the botanic ornament where it studied the botanical unit formal structure in terms of relations with the original form taken from nature, how converted within proportions and formal relations most notably the lines streamlining and curvature consistent with the spiral track through which they will be distributed to the area. This is subject also to the distribution law that relies on the circle. In the last chapter of this section, the principles and foundations used in the Islamic graphic design system have been summarized.

The third section discussed the practical experiment conducted within the modern technique and represented in the most important design programs in the contemporary graphics world. The practical application has taken two ways, the first, insertion of ornament elements into the program in the formula that enables handling within the borders maintaining the formal structure and clarity degree. That was made through drawing the ornament units with tools allowed by the program. The second way represented in the application of the program potentialities over the ornament units where another domain for innovation and creativity is obtained in the Islamic ornament domain.

At the end of the study the following conclusions were obtained, most important of which are availability of constant methodology in the construction of the form and composition in the Islamic Art, where the dot constitutes the basic structure in building the ornament unit. Shapes are organized within the area pursuant to network drawings depending on the circle. This methodology is included in the concepts of beauty, color, space and vacuum emanated from the Islamic reasoning. In the light of the foregoing conclusions, some recommendations have been included represented by promulgation of the Islamic Art approach and foundations in the Fine Art colleges, make use of conferences to disseminate the culture of the Islamic design concept, introduction of the abilities, significance as an identity, in addition to the call for conducting further studies and researches within the name of designing the Islamic outreach means and protection and promotion of the Arab Line.

Advisors' Committee:

Prof. Dr. FarouqIbraheem Shahata
Professor of Graphic Design Department
Faculty of Fine Arts
Alexandria University

Prof. Dr. Azza Mohamed Abou El-Saoud
Professor & Chairman of Graphic Design Department
Faculty of Fine Arts
Alexandria University

Enlistment Elements of Islamic Art Graphically Using Modern Technology

Presented by

Lina Abdel - Rahman Saleh Farrah

For the Degree of

Master In Fine Arts

Examiner's committee	**Approved**
Prof. Dr. Farouq Ibraheem Shahata Professor of Graphic Design Department Faculty of Fine Arts Alexandria University	F. Shahata
Prof. Dr. Salah El- Melaje Professor of Graphic Design Department Faculty of Fine Arts Helwan University	SALAH Elmelegy
Prof. Dr. Azza Mohamed Abou El-Saoud Professor & Chairman of Graphic Design Department Faculty of Fine Arts Alexandria University	
Associated Prof. Dr. Ali Mostafa Bkeer Associated Professor of Graphic Design Department Faculty of Fine Arts Alexandria University	Aly Bakir

Enlistment Elements of Islamic Art Graphically Using Modern Technology

A Thesis

Presented to the Graduate School

Faculty of Fine Arts, Alexandria University

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree

Of

Master In Fine Arts

By

Lina Abdel - Rahman Saleh Farrah

2008